

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XIX

**SZEGED
1988**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

CHICAGO, ILL.

RECEIVED

DEPARTMENT OF PHYSICS

CHICAGO, ILL.

1950

1950

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XIX

SZEGED
1988

**Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate
de Attila József Nominata**

**Redigit
Fejér Ádám**

Seriem publicationum edendam curat

Katalin Szőke

**HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged
A. József Nom.
HU ISSN 0586-3737 Diss. Slav.**

XIX-ый номер "Dissertationes
Slavicae" посвящается проблемам
русской литературы 1920-х, 1930-х
годов

ГУМАННОСТЬ ИЛИ УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ КАК ДИЛЕММА
ИСКУССТВА XX-ГО ВЕКА

/Анализ повестей и рассказов Вс. Иванова/

А. Фейер

Идеализм прошедших веков Нового времени, не зная об условиях, делающих относительно предлагаемые им решения, представлял принцип гуманистической универсальности как выводимый из "природы вещей" и из "природы человека" и считал его в конечном итоге непосредственно осуществимым во всех областях жизни. В духе гуманистической программы, провозглашенной в эпоху Ренессанса, стало возможным во-первых считать, что обладающий проблемным сознанием индивидуум является универсальным представителем человечества как целого, а во-вторых, ссылаясь на осмысляющую силу личностного интеллекта, можно было надеяться, что индивидуум, охватывающий всю сумму проблем, в каждом отдельном случае может и склонен соблюдать требования гуманности. В наш век, когда стало очевидным, что принцип гуманистической универсальности не имеет интеллектуальных гарантий и потому универсальность не может быть достигнута за счет личностных усилий, искусство - как и мышление вообще - столкнулось с мучительной дилеммой, и, к сожалению, хотя с точки зрения истории развития мысли и вполне оправданно, оказалось раздвоенным. Перед ощущающим проблематическую разобленность факторов гуманности и универсальности искусством XX века имелись в сущности две противоположные друг другу возможности: оно могло либо критически принять к сведению создавшееся в истории развития мысли положение вещей, и, отказавшись от задачи реализации гуманистической универсальности, но в то же время показывая полнейший абсурд такого отказа, создавать эстетически совершенные - точные, ясные - формы, либо волюнтаристски не признавать необходимость выбора, заняв такую позицию, когда носитель проблемного сознания непозволительным для интеллекта образом по-прежнему пытается осуществить принцип

гуманистической универсальности и в ущерб художественной форме, требующей точного, аналитического подхода, все же берется за создание значительного с точки зрения истории развития мысли произведения. Критическая или волюнтаристская точка зрения, отдача предпочтения эстетическому или историческому принципу, исключают друг друга и, понятным образом, чаще всего осуществляются в творчестве разных писателей. Всеволод Иванов же относится к числу тех немногих художников, которые стремятся использовать обе возможности, и в создающихся одновременно различных произведениях противопоставляет друг другу критический и волюнтаристский подход. Возможно Вс. Иванов стал бы писателем более крупного формата, если бы, приняв во внимание сложившееся в истории развития мысли положение, он писал бы лишь такие строго оформленные произведения, как "Дите", и, последовательно используя разработанные им в этом рассказе приемы поэтики, воссоздавал бы картину абсурдного мира XX века, но в этом случае ему пришлось бы отказаться от освещения тех проблем, которые не поддавались критическому подходу, но влияние которых в результате произошедшего в XX веке раскола гуманизма было очень ощутительно. Что же касается так называемых "Партизанских рассказов" Иванова /"Цветные ветра", "Партизаны", "Бронепоезд 14-69"/, в которых доминирует волюнтаристская точка зрения, то они, сами по себе, без знания о критической позиции, без ощущения ее близости и ее контраста, то есть без всякого мыслительного напряжения, без критического исследования их бескритичности остались бы пустыми, бессодержательными. Таким образом, мы должны сказать, что эти произведения Вс. Иванова в их скромных пределах делает оригинальными, и, в определенном смысле значительными данный в них охват неразрешимых для интеллекта противоречий мышления XX века.

Творчество Иванова опирается на конвенции реалистически-натуралистической прозы, и хотя новая проблематика XX века нарушает стройность натуралистически-реалистической концепции, все же в конечном итоге в своих "Партизанских повестях" писа-

тель остается в их пределах. В духе конвенций такой прозы обрисованные здесь места действия всегда имеют какую-то социальную значимость, образы, решенные в социальном ключе, всегда являются носителями каких-то интеллектуальных и идейных устремлений, и общественные и мыслительные компоненты авторского изображения в конечном итоге, подчиняясь указанной концепции, служат цели изображения действительности как некоего целого, складывающегося из отдельных элементов. Однако, партизаны Вс. Иванова, занятые в традициях уходящего XIX века поисками ответов на вопросы жизни, встречаются с такими проблемами, которые не оправдывают казавшуюся прежде обладающей универсальной действенностью концепцию, согласно которой общественные явления имеют причинно-следственные отношения, личностно-индивидуальный поиск решений непременно приводит к цели, действительность может быть воспринята как единое целое. Бунтующие ивановские крестьяне - несмотря на применяемые писателем несколько отжитые литературные формы их показа - вполне по-современному не являются носителями никакой понятийно выражаемой социальной программы, никакой способной разумно направлять их поведение идеи. В их взглядах проявляет себя, давая знать о наступлении нового века, о разрушении миропорядка, "доисторичность" неиндивидуализированного крестьянского быта, той формы жизни, которая находится вне цивилизованного общества. Само это явление не есть нечто совсем новое в русской литературе: на него обратил внимание еще Пушкин в "Капитанской дочке". Однако Пушкин, полагаясь на силу гуманистической культуры, если и чувствовал ее пределы, все же не считал нужным переступать их, и в соответствии с этим выбрал в герои не участников Пугачевского бунта, а попавшего к ним молодого дворянина Гринева, сосредоточив все внимание на том, как этому смелому, искреннему и честному молодому человеку удалось в таких исключительных условиях остаться верным принципу гуманистической универсальности. Иванова же, в отличие от Пушкина, несмотря на консерватизм его поэтики, делает писателем именно

XX века то обстоятельство, что его внимание целиком занимает способ мышления, взгляд на вещи крестьян-партизан, та специфическая система представлений, с помощью которой они объясняют самим себе и окружающим свое поведение.

Внеисторичность крестьянской массы, ее чуждость цивилизованному обществу проявляет себя в том, что из-за своей непросвещенности крестьяне просто не знают об исторической программе гуманистической универсальности, которую в европейских обществах нового времени представляет обладающий проблемным сознанием индивидуум. Эти люди не протестуют против обрекающих их на деградацию социальных условий, их не занимает вопрос о том, что путь общественного равноправия для них закрыт, они не хотят подняться, проявить свою индивидуальность, так как они полностью отождествляют себя со слитной крестьянской формой жизни, и, прогнав господ, инстинктивно стремятся превратить такую форму жизни в тотальную. Крестьянина-партизана занимают не его положение, материальная необеспеченность, физические лишения, подчиненность стихийным силам, - все это человек, не затронутый запросом индивидуализации, не стремящийся освободить свою личность, считает относящимся к самому порядку вещей. Его заставляет поднять оружие нечто другое: он хочет уничтожить само существование господ - существование для него непонятное и с его точки зрения действительно необъяснимое, но ввиду разрушения миропорядка, ввиду отказа от авторитетов все же ставшее для него проблемой - , существование, кажущееся совершенно чуждым его человечности и в своей отчужденности представляющееся бесчеловечно отрицающим его человечность, то есть он хочет уничтожить само невыносимое искажение универсальности. Восставших крестьян ведет не просто ненависть, месть, жажда возмездия за выстраданные обиды, а убеждение, приказывающее соблюдать универсальность, старинная, средневековая, но несмотря на свою архаичность и односторонность все же требующая актуализации, наивная "крестьянская вера" /"Бронепоезд 14-69"/. Гарантией искренности, добрых намерений крестьян-красноармейцев служит то, что они вовсе не подозрева-

ют об односторонности своей веры, о возможном конфликте между гуманностью и универсальностью. Восстав во имя универсальности, они не провозглашают безжалостность, так как, не имея самостоятельного проблемного сознания, и не предполагают, что они придут в столкновение с гуманностью, или не подозревают, что, защищая свою веру, они могут быть сами лично ответственными за преступление закона. Правда, неисчислимы человеческие жертвы, жестокие и причудливые формы убийства, превышающие человеческое воображение, потрясают каждого человека, даже и не имеющего запросов, научившегося приспособляться к жестоким испытаниям жизни, крестьянина, но сама сущность нерасчлененной крестьянской формы жизни и полное отвержение пути, ведущего к выходу из нее, к самостоятельности, к индивидуализации, служат верным залогом отвода всяких конфликтов. "Чего народу жалеть? Новой вырастет"¹.

Основой и символом закрытой крестьянской формы жизни, способной бесп проблемно объединить гуманность и универсальность, служит земля. Внутри этой формы жизни гораздо важнее отдельного человека те, кто с ней неразрывно связан, те, кто по сравнению с ней не получают самостоятельной роли, те, кто по своей зависимости считаются как бы вышедшими из земли, превращаются почти в вегетативные существа. Лишь жертвенная смерть за землю, за крестьянскую форму жизни, во имя "крестьянской веры" может выделить человека из безразлично-безымянного существования. Жертвующий собой солдат, который "великую свою душу хочет показать", уйдет в рай; он "за крестьянскую веру пострадал"². За счет полной самоотдачи героический жест, выявляющий величие души, свидетельствует о правде крестьянского восстания без того, чтобы вобрать в себя какое-либо духовное содержание, и тем самым вовлечь своего носителя в конфликт с крестьянской формой жизни, сделать его представителем индивидуальной проблематики.

Стихийное крестьянское восстание невозможно подавить. Напрасно борются против него в отчаянии истерически ненавидящие "быдло" офицеры, не понимающие самоотверженный порыв партизан казаки, солдаты. Тайна успеха партизанского движения в

том, что в начале XX века уже нет возможности для соединения гуманности и универсальности, символом которого в пушкинском романе является образ Гринёва. Однако этот успех становится скорее проблемой, чем решением, центральной проблемой нашего столетия, которая даёт почувствовать историческое значение событий. Весь жизненный материал, охваченный Ивановым, ставит вопрос о том, какие же формы примет в будущем европейская культура, как осуществится выдвинутая ещё в эпоху Ренессанса программа гуманистической универсальности, если в области истории мысли возможности индивидуума, оперирующего интеллектуальными средствами, уже явно исчерпаны.

Хотя и в анализируемых здесь рассказах, равно как и в других художественных произведениях эпохи, кое-где появляется стилизация крестьянских масс под какую-то варварскую, почти природную, древнюю силу, все же представление, согласно которому в их жизни следует видеть под традиционными европейскими ценностями некий архаический, примитивный, доисторический способ существования как последнюю человеческую реальность, а в них самих — представителей исходного положения человека, которое должно быть просто принято к сведению, кажется нам неверным, и в этом смысле такой прием стилизации не может быть принят как общий объясняющий принцип, с помощью которого можно интерпретировать произведение. Изображая крестьянское бытие или действительность крестьянского восстания, Иванов во все не стремится дать модель, которой нужно следовать; здесь нет и речи о том, что своим неожиданным появлением именно крестьянские массы означают проблему для сознательных, интеллектуальных носителей культурных ценностей, для индивидуума, потерявшего свою историческую роль. Речь идет о том, что их существование вне цивилизации совершенно очевидно само таит в себе серьезные человеческие проблемы. Несмотря на имеющиеся относительную действенность приемы стилизации, можно ясно почувствовать, что крестьянские массы в определенном более широком, чем это предлагают сегодняшние концепции цивилизации,

смысле являются составляющими европейской культуры, что не смотря на их бессознательность и они находятся внутри поля действия принципа гуманистической универсальности и в том случае, если они и не принимали никакого участия в осуществлении провозглашенной Ренессансом программы индивидуализации и потому в прошлом не заботились о соблюдении этого принципа, а теперь не способны интеллектуально взвесить создавшееся кризисное положение. Парадоксальным образом в этот поворотный момент эпохи они получают историческую роль, принимают участие в сдвиге в истории развития мысли именно за счет того, что в то время, когда на опыте начинает ощущаться конфликт между гуманностью и универсальностью, они, не чувствуя проблемы, но будучи заинтересованными в соблюдении самого принципа, принуждают к соблюдению универсальности, то есть своим выступлением свидетельствуют о необходимости перевода принципа гуманистической универсальности на новые основы. Ведь хотя и надо признать, что волюнтаристское поведение само по себе не может дать приемлемых решений, но и с помощью одного только спокойного интеллектуального взвешивания и в прошлом невозможно было сохранить динамизм процесса истории развития мысли.

Потрясающий катастрофизм крестьянского восстания не могут по-настоящему пережить и оценить ввиду отсутствия проблемного сознания его участники, не жалеющие с какой-то фаталистической отчаянностью ни своей жизни, ни жизни своих товарищей, ни жизни своих врагов партизаны. Но потрясающая проблематичность самого явления, скрытая в этой неудержимой отчаянности, безусловно присутствует в каждой жизненной ситуации. Стремясь выявить эту проблематичность, стремясь к интеллектуальной проясненности, Иванов рисует в "Цветных ветрах" такого героя, который несмотря на свое крестьянское происхождение и образ жизни все же вступает на путь индивидуализации. Калистрат Ефимыч хочет самостоятельно решать вопросы жизни и потому пытается найти для себя какую-то особую, свою веру, но самостоятельность своего проблемного сознания он проявляет с еще большей полнотой, когда сознается перед самим собой в том,

что его спиритуальный поиск закончился ничем, и несмотря на противоборство окружающих, своей семьи, с найденной им в старости любимой женщиной уходит к партизанам. Как когда-то Пьер Безухов, герой верит, что радикальное изменение условий его жизни поможет ему найти ответы на все интеллектуальные вопросы. На самом же деле происходит совсем иное: попавший к партизанам Калистрат Ефимыч именно здесь сталкивается с действительно серьезной, воистину неразрешимой проблемой. Эта проблема состоит в том, что знакомый с реальностью крестьянского быта и своим уходом к партизанам показавший, что он теперь - в гармонии со страстными интеллектуальными поисками - программно принимает его, герой переживает духовную пустоту, совершенную идейную безвыходность как своих поисков, так и волюнтаристского крестьянского движения. Напрасно умирают за землю ставшие солдатами крестьяне, показывающие величие своей души; Калистрат Ефимыч, который ищет духовного решения, который взвешивает объективную силу чувственных порывов, знает, что путь победного восстания - это дорога в никуда. "Как же это так?... Почто?... Чево мне в них-та? Чево?"³ - растерянно задает он себе вопросы. "Пришло время - надо убивать пошто-то. А пошто - не знаю..."⁴ - говорит он тоскливо, как бы навсегда отказываясь от надежды получить ответы на свои вопросы. Если бы герой и дальше критически анализировал ограниченность интеллектуальных возможностей, состояние невозможности проникнуть в смысл бытия и вытекающую из этого трагическую обреченность человека на смерть, он по всей вероятности пришел бы к экзистенциальной проблематике, но вместо этого герой, теперь уже как выразитель восстания крестьян, принуждающего к осуществлению универсальности, сливаясь с его действительностью, сознательно отказывается от запроса интеллектуального взвешивания проблем и становится волюнтаристом. "Ну и ладно," - говорит он, не получив никакого ответа на свои прежние вопросы, и когда один из восставших жалуется: "Прилепили меня к восстанью, а чево я там маюсь?" - он отвечает: "Свое место найдешь".⁵ Определение своего места в мире и сохранение духовного самоуважения, настоящей человечности, универсальность и гу-

манность в XX веке катастрофически разделены: при данном состоянии проблем в истории развития мысли тот, кто пытается сохранить духовное достоинство, в конечном итоге отказывается от универсальности, кто же хочет остаться на позициях универсальности, должен отказаться от сохранения духовного достоинства. Когда Иванов, желая непременно представлять точку зрения универсальности, лирически отождествляется со своим героем, он отождествляет волюнтаристский менталитет со своей авторской позицией, и таким образом художественное изображение во многом теряет свою достоверность, превращается в преувеличенное, схематическое. В разделенном мире личностному лиризму, подсказывающему возможность интеллектуально воспринять единство этого мира, не может быть места, желание непереносимого личностного отождествления здесь заранее бессмысленно.

Перед героем "Цветных ветров" открывается идейная опустошенность партизанской войны потому, что он приходит к партизанам, движимый поиском решения своих духовных проблем, но в то же время изображение становится схематичным именно потому, что писатель, следуя конвенциям поэтики XIX века, ставит спиритуальный поиск жизненного пути во главу угла произведения. При таких условиях Иванову, сосредоточенному на самом феномене крестьянского восстания, утверждающему его значимость с точки зрения истории развития мысли, приходится затуманивать характерный для восстания, но невыносимый для личностного проблемного сознания факт его безыдейности лирическими отсылками к какому-то решению, которое, еще не известно как, но непременно будет найдено. Композиционное решение рассказа "Дите" можно расценивать как выход из этого мучительного тупика. Если в анализируемых выше произведениях, показывающих относительность действительности идей, вполне современная, вполне относящаяся к XX веку проблематика была представлена в традиционных формах, то здесь и сама форма, сама система поэтических приемов становится подчеркнуто современной. Суть новаторства поэтики этого рассказа кроется в том, что Иванов здесь превращает в формообразующий принцип интеллектуальное

признание, сделанное уже в "Партизанских повестях", - радикальную безыдейность жизненных фактов. В соответствии с этим поворотом в поэтике на место реалистически-натуралистической концепции действительности, рассматривающей идейные устремления, лирические качества и факты жизни как нечто однородное, приходит изображение резко противопоставленной интеллектуально-оценивающей сфере, не имеющей с ней никаких соприкосновений, в принципе отделенной от нее сферы "быта", как ее называли тогдашние критики, или сферы практики, как ее следует называть, соблюдая требования теоретического обобщения. Крестьянское восстание, локальное по сравнению с целым общественным движением, периферическое по сравнению со всей полнотой проблем в истории развития мысли, становится монументальным за счет того, что оно, выходя за узкие тематические рамки, осмысливается как феномен, выражающий интеллектуально неразрешимое противоречие между сферой идеи и сферой практики, характерный для XX века раскол внутри принципа гуманистической универсальности, как феномен, воплощающий безличную картину мира. Речь идет больше не о том, что отдельные люди, ищущие решения своих духовных проблем, или общественные классы, стремящиеся добиться удовлетворяющего их социального положения, здесь и теперь достигают того, что в духе программы гуманистической универсальности им причитается, а о том, что при отсутствии интеллектуальных гарантий выполнения этой программы - независимо от того, верим мы в нее, или нет, считаем мы ее обязательной для себя, или нет - нужно признать наряду с идеями, в противовес идеям, но как условие действия принципа гуманистической универсальности, реальность варварства, бесчеловечности, власть не знающей об идейных запросах практики. Не представляющие идеи, не знающие о проблематичном принципе гуманистической универсальности, но в переломную эпоху в истории развития мысли вышедшие из своего внеисторического, внецивилизованного существования восставшие крестьяне, которые своим выступлением требуют от идей, не имеющих возмож-

ности по-прежнему выполнять свое задание, универсальности, в пошатнувшемся мире становятся медиумами практики. Следуя природе поставленной им проблемы, Иванов в противовес своим "Партизанским повестям" отказывается от драматизации конфликта между душой и практикой. Персонажи рассказа "Дите" не лучшие и не хуже героев "Партизанских рассказов"; писатель в соответствии с проявляющимся здесь взглядом на вещи лишь хочет дать почувствовать потрясающую ограниченность личностно-индивидуальных возможностей своих героев. Если в тех произведениях доминировал гамлетовский конфликт "убить или не убить", не отвечающий ни персонажам, ни ситуациям, то здесь гротескным образом любовь к ребенку становится источником новых ужасов. Здесь речь идет не о том, что персонажи отказываются от обязанности дать отчет перед своей совестью, подчиняясь принуждению обстоятельств, а о том, что у человека, захваченного потоком практики, без того, чтобы он об этом знал, чувственно-душевный механизм отрывается от твердой почвы нравственности, составляющей основу человечности. Исключенные из замкнутого деревенского общества, из рамок традиционной крестьянской формы жизни, люди напрасно стремятся придерживаться тех ценностных представлений, которые для них непосредственно даны; в открытом мире, который пришел на смену старому после отвержения внешних авторитетов, составлявших основу крестьянской формы жизни, они не могут ориентироваться.

Отказ от отжитых конвенций, принятие видения открытого мира приводит к единству поэтического оформления, к выработке функционального ансамбля из отдельных художественных приемов. Орнаментальные элементы, расшатывающие эпический порядок рассказа - эта характерная особенность ивановского стиля - в конечном итоге остаются теми же, что и были, но они становятся не средствами выражения ищущего развертывания лирико-драматического по своему характеру оценивающего взгляда на вещи, а средствами выражения определенного бесстрастного, безличного, интеллектуального организующего принципа. Лиризм и драматизм орнаментальных элементов несмотря на такую перестройку структуры не уменьшается, так как и здесь они каким-то точно не определимым образом отражают ожидания, сомнения, томления персона-

жей, и сами персонажи и здесь не менее, чем прежде, способны быть носителями субъективно-драматических качеств. И все же безусловное и существенное различие заключается в том, что организующий рассказ безличный принцип, не оспаривая возможностей какой-либо лирико-драматической концепции, понижает в ранге роль лирико-драматических элементов, так как, лишая их права на оценку, оставляет это право за собой. Бесстрастная, объективная оценка персонажей и жизненных ситуаций известна и повествованию XIX века, и ее применение, например, у Флобера, говорит о чувственно-душевном опустошении человека, о том, что он не в состоянии пользоваться личностными возможностями. Но как бы жестко ни осуждало это безличное повествование духовно и чувственно опустошенного индивидуума, оно все же не посягает на сам статус индивидуума, на индивидуалистический принцип, и продолжает считать индивидуум залогом гуманности, ведь и само разоблачение дается с позиции индивидуума. Разработанный же в рассказе "Дите" безличный композиционный принцип в соответствии с русской традицией, и непосредственно примыкая к чеховским решениям, осуждает не спад душевно-чувственных способностей, а показывает недостаточность самой индивидуальности. Он выводит за рамки индивидуума, за рамки абсолютизирующего его личностно-интеллектуальную роль закрытого представления о мире /свидетельствуя о новом, характерном для XX века подходе к проблеме/ за счет того, что показывает отсутствие индивидуальности, погружение человека в сферу практики, порывая с чеховской иллюзией, как такую проблему, которая не может быть разрешена интеллектуальными средствами, аналитическим, критическим путем.

Условием, позволяющим Иванову занять такую позицию, разработать на чувственных основах безличный композиционный принцип, является принятие им открытого, безличного представления о мире, то признание, согласно которому безличное чувство тоже играет существенную роль в обосновании человеческого феномена, и потому мы не можем видеть, как это предсказывалось в русской литературе XIX века, в личной любви, как в некоей особой

человеческой способности, ключ к решению гуманных проблем. Признание человеческой значимости безличного чувства, признание бесцельности такого мышления, которое ставит все проблемы исключительно в моральном ракурсе, позволяет при сохранении такого повествования, которое отражает чувства и настроения персонажей, не отождествляться с этими чувствами и настроениями. Эта организующая деятельность писателя, безличный принцип, организующий субъективные качества, затем дают возможность читателю, возмещая интеллектуальную ограниченность персонажей, своими суждениями отметить деформацию человечности среди изображенных фигур, не отрицая общую опасность подчиненности практике.

Однако за совершенную поэтическую решенность, за целостность функциональных мотивов приходится платить тем, что побуждаемое опытом интеллектуальной неосуществимости принципа гуманистической универсальности и по-прежнему считающее роль интеллекта абсолютной мышление оказывается вынужденным отказаться от личностного представительства этого принципа. Избегающее волюнтаризма, отказавшееся от представительства принципа гуманистической универсальности, критическое, уважающее форму, эстетически направленное поведение ввиду разделенности мира может быть двух видов. Одна возможность заключается в том, что внимание сосредоточивается на прежде признававшемся имеющим универсальное значение индивидууме, на идеальных ценностях, на личностном интеллекте, на сфере идей, и выбор гуманности проливает свет на интеллектуально необъяснимую, и ввиду необъяснимости гротескную, абсурдную ограниченность по-прежнему сохраняющих человеческое значение, но теряющих универсальную значимость ценностей, как мы это видим в произведениях Пруста, Джойса и у выдающихся русских лириков эпохи - Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, а также и в прозе последнего. С другой стороны, критическое уважение к форме может проявляться в стремлении показать противостоящую идеям, идеальным ценностям, но в то же время каким-то образом относящуюся к полноте бытия, к человеческому феномену в целом, сферу практики /выбрав по принуждению не гуманность, а универ-

сальность/ во всей ее, соответствующей разделенности картины мира, неприемлемости и неподвижности, как это делает вместе с большинством русских писателей-прозаиков эпохи, создающих эстетически-ценные произведения, и Иванов в рассказе "Дите". Как это следует из анализа рассказа, эта последняя позиция, показывая власть практики как некую тотальность, не считается с существованием и действительностью /хотя бы с ограниченной/ идеальных ценностей. Этим объясняется то, что волюнтаристская позиция, приверженная без всякого умственного взвешивания принципу гуманистической универсальности, оперирующая отжившими шаблонами закрытого представления о мире, в творчестве Иванова и после того, как им было найдено такое поэтическое решение, которое несло в себе видение, характерное для открытого представления о мире, сохранила свою актуальность.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА "ПАРТИЗАНСКИХ
ПОВЕСТЕЙ" ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА

Мирослав Дрозда

/Прага/

Повести Всеволода Иванова о сибирских партизанах "Бронепоезд № 14-69", "Партизаны" и "Цветные ветра" вызвали в современниках впечатление полной достоверности. Читателям двадцатых годов казалось, что "Партизанские повести" представляют собою непосредственный отпечаток свежих исторических фактов и гражданской личности автора. На этом сходились даже современники, в других вопросах занимавшие несходные и даже противоположные позиции, например, А. Фадеев и В. Каверин¹.

На самом деле, разумеется, речь шла о своеобразных художественных текстах, занимавших более сложное отношение к реальности. Мы попытаемся описать их литературное своеобразие, проанализировав их повествовательную структуру.

1. Сюжет

В "Партизанских повестях" изображены коллективные действия сибирских мужиков, выгоняемых белыми из деревень, спасающихся от врагов бегством в тайгу и, лицом к лицу с угрозой потери земли и родного крова, образующих партизанские отряды. В "Бронепоезде № 14-69" и "Цветных ветрах" эта опасность получила форму единого центрального действия врага, которое партизанам предстоит предотвратить.

В "Бронепоезде № 14-69" таким действием является попытка бронепоезда укрепить своим рейдом власть белых в данной части Сибири, в "Цветных ветрах" — замысел врага отдать киргизам т. наз. кабинетские земли с целью сделать кочевников своими союзниками в гражданской войне. В обеих повестях борьба кульминирует могучим стихийным напором мужиков и кончается их победой и полным воцарением исходного порядка мужицкой жизни².

Поставленная под угрозу мужицкая жизнь построена на природно-устойчивых, циклически-замкнутых началах. Действия мужиков, направленные на защиту этих начал и на восстановление жизни по их правилам, получают форму стремительного, похожего на бушующий поток стихий движения, цель которого, однако, в сущности -- восстановление неподвижности или равного ей ненарушаемого извне, замкнутого в себе движения по кругу.

Коллективный сюжет мужицкой борьбы строится в виде цепи частных эпизодов и массовых сцен, в ходе которых высказывания и поступки главных героев попеременно с высказываниями и поступками анонимных персонажей образуют жесты движения природно-мужицкого мира.

Рядом с коллективным сюжетом во всех "Партизанских повестях" встречаются сюжетные элементы принципиально иного типа. Они имеют вид или расхождения с коллективным движением или занятия позиции постороннего наблюдателя. Случаи прямых расхождений описаны в работах Ярослава Жака, посвященных анализу ивановских персонажей двадцатых годов³.

Иванов ставит в центр событий "Партизанских повестей" героев, которые не только энергично действуют, но которые, вместе с тем, именно в ходе коллективных действий проявляют черты беспокойства, сомнений. Таким является Селезнев в "Партизанах", Вершинин в "Бронепоезде № 14-69" и, больше других, Калистрат Ефимыч Смолин в "Цветных ветрах". Однако в определенные минуты неоднозначными становятся даже персонажи как будто несложные, беспроблемные, привыкшие действовать, не сомневаясь в правильности своих поступков /напр., плотник Кубдя в "Партизанах"/. Я. Жак раскрыл м.п. и сложность такого героя, каким является большевик Никитин в "Цветных ветрах", человек как будто лишь формулирующий и организующий волеизъявление масс, в любое время готовый от их имени карать и убивать /даже несмотря на явную невиновность жертвы/, но, вместе с тем, по крайней мере намеком выдающий свое равнодушие к таким мерам /тогда как убивающая толпа не испытывает по этому поводу ни малейшего чувства/.

В "Бронепоезде 14-69" расхождением с природно-циклической

нормой является также героическая смерть китайца Син-Бин-У. Иванов изобразил его жертву как проявление не только коллективистской сознательности, но и одиночества героя, показав характерное равнодушие мужицкой среды к нему именно в минуту его подвига. В "Бронепоезде № 14-69", кроме того, показан контраст между поисками смысла жизни и бездумным, инстинктивным поведением не только в среде партизан, но и в лагере их врагов /противоречие между отчаивающимся начальником поезда капитаном Незеласовым и отрицающим любые болезненные сомнения прапорщиком Обабом/.

Кроме персонажей, вступающих в прямое, неприкрытое противоречие с природно-циклической нормой, Иванов вводит в повествование героев, занимающих по отношению к событиям позицию постороннего наблюдателя. В "Бронепоезде № 14-69" это -- образ "тщедушного солдатики в голубых французских обмотках и больших бутсах", в повести выступающего шесть раз /в гл. II, XVIII, XXVIII, XXIX и дважды в последней, XXX-ой главе/ в роли свидетеля главных, поворотных моментов действия; именно с этим персонажем связан заключительный скептический мотив всей повести: "/.../ И было солдату непонятно стыдно не то за себя, не то за американца, не то за Россию, не то за Европу"⁴.

В "Цветных ветрах" тема наблюдательства соединена с темой "правдоискательства" в лице главного героя повести Калистрата Ефимыча. Он первоначально ушел к партизанам не для того, чтобы принять участие в боях на их стороне, а чтобы наблюдать за ними с целью познания какой-то универсальной истины, носителями которой они являются; именно из-за "наблюдательства" к Калистрату настороженно относится Никитин, олицетворяющий собою нестигаемое стремление к действию и к власти.

Все эти случаи расхождения с устремлением масс возникают именно в минуты, когда борьба за восстановление природно-циклической нормы или начинается, или кульминирует, т.е. в самые ответственные моменты, причем тяготение к новому отрицанию нормы возникает не вне ее границ, а в среде самих ее представителей и защитников. В противоположность к коллективному сюжету, протекающему в виде борьбы против приходящего извне нарушения порядка

"природной" жизни, источником движения второго типа является именно внутренняя /скорее ощущаемая, чем сознаваемая героями/ потребность не быть простой единицей природы⁵.

Однако возникающее таким образом напряжение между противоположными процессами -- коллективным и обособляющим -- не бросается в глаза; коллективное действие проходит последовательно через весь текст, образуя определенное целое, тогда как расхождения с природной нормой имеют вид отдельных, лишенных продолжения эпизодов; столкновение с природно-циклическим началом никогда не перерастает в сквозной конфликт текста.

В этом отношении очень характерен сюжет "Цветных ветров". Правдоискатель Калистрат Ефимыч становится свидетелем расправы партизан над родным сыном, которого казнят за преступление, совершенное не им, а его братом, зная, что он невиновен. Калистрат протестует против этой вопиющей несправедливости, но из отряда он не уходит. Он не становится противником принципа, для которого неповторимая личность не только не является мерой вещей, но вообще не представляет самостоятельной ценности. И Калистрат делает даже наоборот: когда нависшая над мужиками опасность /передача земли киргизам/ достигает предела /символическая победа киргизского борца над сибирским мужичьим силачом на байге/, он покидает позицию наблюдателя в совершенно другом направлении, становясь вождем разъяренной толпы, и вдруг сам олицетворяя собою именно ту природно-мужичью стихию, которая без малейшего колебания заменила безвинным преступника /и которая вскоре, так как с ее точки зрения вина уже смыта, совершенно "естественно" выдвигает в ряды своих вожakov -- провинившегося когда-то человека!/. Для Калистрата Ефимыча главным становится воля и движение целого; несправедливость по отношению к индивидууму не является доказательством неправомерности самого движения. Неслиянность, расхождение, получившие в "Цветных ветрах" более связанное развитие, чем в "Партизанах" и в "Бронепоезде № 14-69", остались даже здесь второстепенной тенденцией.

Однако в создании впечатления, по которому во взаимоотношениях двух сюжетных планов "Партизанских повестей" преобладает утверждение природно-циклической нормы, тогда как гуманизирующая,

индивидуализирующая тенденция лишь оттеняет ее, сыграла важную роль не только цельность первого сюжетного плана, контрастирующего с обрывочностью второго, но и особая "постановка голоса" рассказчика ивановских текстов, своеобразный вид их нарративной установки.

2. Повествование

Повествование в "Партизанских повестях" доверено рассказчику, кругозор которого совпадает с кругозором действующих лиц. /В "Партизанах" этот прием применен не совсем последовательно./ Рассказчик посвящен во внутренний мир героев, но он не "всезнающий" в эпическом смысле, т.е. он не знает будущего персонажей, не стоит выше их, а погружен именно в их мир. Это -- прием т.н. персонального повествования.

Однако Вс. Иванов воспользовался им по-своему. Он не создает связанные психологические контексты отдельных героев, а дает краткие кадры разных сознаний, путем их чередования строя "коллективно-персональную нарративную установку текста. В "Бронепоезде № 14-69" такие установки две -- "мужицкая" и "белая" -- и в ходе рассказа они поочередно сменяют друг друга. В "Цветных ветрах" Иванов, изображая социально-однородную среду, модифицирует персональное повествование при помощи сказовой окраски, т.е. пользуется рассказчиком, чья интимная близость предмету рассказа выражается и в сигналах устного звучания его голоса⁶.

В рамках персонального повествования рассказчик не выходит за пределы пространственно-временного кругозора персонажей. Но для ивановского рассказчика характерно стремление к преодолению другой границы, а именно барьера, разделяющего героев и среду. Он то и дело находит близкое родство между персонажами и их окружением. III глава "Бронепоезда № 14-69" начинается следующим образом:

"Вечером на станцию нанесло дым.

Горел лес.

Дым был легкий, теплый, а кругом запахло смолой.

Кирпичные домики станции, похожая на глиняную кружку водокачка, китайские фаезы и желтые поля гаоляна закурились голубоватой пеной, и люди сразу побледнели". /Курсив мой. - М.Д./

Напечатанные курсивом слова называют одновременно и зрительное явление, и душевное состояние. За деталями среды, выбранными с точки зрения родственности их душевному состоянию героев, следует описание этого состояния.

Иванов создал особый прием взаимопереплетения, взаимопроникновения среды /природы/ и физического и душевного состояния героя. Этот прием особенно наглядно сказался в главах "Бронепоезда № 14-69", изображающих партизан. Например, VI глава начинается со слов:

"И вот:

Шестой день тело ощущало жаркий камень, изнывающие в духоте деревья, хрустящие, спелые травы и вялый ветер.

И тело у них было, как граниты сопки, как деревья, как травы; катилось горячее, сухое, по узко выкопанным тропам.

От ружей, давивших плечи, туго болели поясницы.

Ноги ныли, словно опущенные в студеной воду, а в голове, как в мертвом тростнике, -- пустота, бессочье.

Шестой день партизаны уходили в сопки"⁷. /Курсив мой. - М.Д./

При помощи взаимного уподобления персонажей и среды отменяется иерархия, ставящая человека выше его природного окружения, и создается единый, пропитанный общей атмосферой мир. Отсюда недалеко до прямого лирического излияния, в ходе которого рассказчик отбрасывает свою анонимность, становясь четко звучащим голосом /апострофой, воззванием, резюмирующим и аксиологическим суждением/, присоединяющимся к голосам персонажей. Роль этого голоса -- усилительная и обобщающая. Порою происходит почти полное его слияние с голосами персонажей, создается определенный "унисон" рассказчика и героев. Например, в гл. XXVIII:

"Жирные гаоляны, черные!

- О-хо-хо!...

- Конец чертям!...

- Бу-де-е!...

На паровозе уцепились мужики, ерзают по стали горячими хмельными телами.

Один в красной рубаше кулаком грозит:

- Мы тебе покажем.

- Кому? Кто?

Неизвестно.

А грозить всегда надо! Надо!" И т.д.

Ивановские массовые сцены состоят из жестов, восклицаний, отрывочных записей душевных состояний героев, из одобрительных, превращающихся в апострофы возгласов рассказчика и из деталей среды, или персонифицируемых, или фиксируемых в самой голой форме односоставных номинальных предложений /"Дым. Искры. Гаоляны. Тучные поля". И т.д./. Здесь отменена эпическая иерархия мира, все составные части его равноценны, став параллельными по отношению к лирическому сознанию мотивами. Это способствует ослаблению сюжетных связей текста; вместо описания причинно-следственных последовательностей текст тяготеет к соположению и повторению. И тогда детали среды превращаются в своеобразные вещи-междометия и вещи-лейтмотивы.

Характерным примером превращения вещи в лейтмотив может служить повторное применение слова "бант" в XXVIII-й главе "Бронепоезда № 14-69". Впервые оно появляется в виде детали одежды безымянного партизана, но сразу после этого портретного штриха оно обособляется и завладевает целым отрезком текста:

"Красная рубаша, красный бант на серой шинели.

Бант!

О-о-о-о!...

- Тяни, Гаврила-а!...

- А-а-а!...

Бант.

Бронепоезд 'Полярный' за № 14-69 под красным флагом.

Бант!...

На рыжем драконе из сопки -- на рыжем! -- бант!...

При последнем своем появлении мотив "банта" включен в состав основного образа всей главы, т.е. образа бронепоезда, превращенного в "медного китайского дракона".

В таком контексте даже трезвое сообщение, простое название вещей лишено бытовой локализованности, от эмоционально-приподнятого окружения получая добавочный заряд экспрессивности. В "Бронепоезде № 14-69" в рассказ включены также данные, стилизованные под документы, вроде цифровых знаков военных объектов, приказов, отрывков революционных песен, частушек и т.п. Своеобразным "документом", т.е. чем-то вроде слепка художественно-необработанной "реальности", является фонетическая запись прямой речи героев, выпячивающая нелитературно-диалектную фонетику, искаженное произношение русских слов иностранцами, сведенные до отдельных звуков восклицания -- эмоциональные и волевые жесты толпы. В нечленораздельном крике совпадают, сливаются документальность с лиричностью.

Лирически окрашенное персональное повествование способствовало в "Партизанских повестях" -- вместе с цельностью основного действия -- созданию иллюзии полного перевеса коллективного сюжета над противоположными сюжетными элементами.

Толкователи ивановских произведений приняли точку зрения рассказчика за позицию автора. Начиная с литературно-критических статей 20-х годов Иванов представляется им восхищенным жизнелюбом, для которого не только жесты плодородящей силы, но и называемые рядом с ними суровые физиологические факты убивания и смерти вместе служат аргументом в пользу веры в неистребимость жизни⁸.

Однако в художественной прозе позиция рассказчика -- лишь составная часть нарративной структуры текста, определенная маска. А маска никогда не тождественна с лицом, которое она собою прикрывает /хотя без определенного сходства с ним ее вообще нельзя "надеть"/. Сущность авторского сообщения необходимо искать и в маске, и в том, что она собою прикрывает, но что она в противоречии со своей эксплицитной направленностью /на то она и маска! / все же /как будто "непроизвольно" / регистрирует.

Орудием закрепления структурной роли отмечаемых "непроизвольно" явлений является композиция, помещающая их в такие места

текста, где они резко контрастируют с основным сюжетом и с ориентацией рассказчика.

Поэтому Иванов не просто наделил главных героев "Партизанских повестей" минутами сомнений, но он приурочивает их к решающим фазам коллективного сюжета. Для Селезнева в "Партизанах" такая минута наступает после выбора его в вожди отряда, для Вершинина в "Бронепоезде № 14-69" — перед наступлением мужиков на вражеский поезд, для китайца Син Бин-У тогда, когда впервые требуется для достижения коллективной цели пожертвовать в одиночку отдельной жизнью. В "Цветных ветрах" Калистрат Ефимыч вступает в свой первый спор с Никитиным после прихода к партизанам, а во второй после казни сына, незадолго до поворотного момента своей судьбы, т.е. до поездки на киргизскую байгу, в результате которой он покидает первоначальную позицию правдоискателя-наблюдателя, чтобы возглавить поток мужицкой стихии.

В "Бронепоезде № 14-69" о структурной роли сомнений в общем смысле происходящего свидетельствует также параллельность их появления в сознании вождей обоих враждующих друг с другом лагерей. Повторные появления не участвующего в сюжете "тщедушного солдата в голубых французских обмотках и больших бутсах" — также дело "поправляющей" рассказчика композиции.

Таким образом, композиция наводит на скрытое под маской фиктивного рассказчика лицо другого, реального говорящего — автора, который, хотя и не отрицая существования и эмоциональной оценки сообщаемых фиктивным рассказчиком фактов, обращает внимание своей аудитории на другие, противоречащие им факты.

Эта двупланность повествования структуры прозы Вс. Иванова сказалась не только в напряжении между фиктивным и реальным говорящими, но и в двойном адресовании текста. Художественное повествование всегда строит образ "своей" аудитории, образ, который фиктивен, не совпадает с реальным адресатом текста. Возникающее таким путем напряжение между фиктивным и реальным адресованием служит также источником определенной нарративной игры.

В "Партизанских повестях" ее сущность состоит в следующем:

Рассказчик выступает в роли певца природно-циклического жизненного уклада, восхищаясь даже самыми жестокими сторонами его, рассчитывая на созвучность своей установки с установкой читателя. Например, в "Цветных ветрах" сразу после расстрела Никитиним молодого "слесаря с девичьими, пухлыми губами" /за то, что три раза подряд не разорвались при броске выточенные им бомбы/ следует лирическая главка X/III, изобилующая мотивами такого типа:

 "Эх, земли мои, земли! Ветер алтайский пахучий!
Медоносные пыли на душе и язык, как журавль на перелете, тоскует!...

...

 Эх, земли вы мои, земли тучные!

 Эх, радость-любовь моя, горная птица над белками!
Верую!..."

В XXXV главе видоизмененный мотив любви к "землям моим, землям тучным" /"Эй, земля хмельная, убийца"/ вплетен уже прямо в изображение резни, кульминирующее в следующих словах:

 "Убивать, так убивать. Жечь, так жечь. Всех убивать, все жечь.

 - Кро-ой!..."

Такая "настройка" повествовательного голоса основана на предположении, что аудитория разделяет восхищенное, беспроблемное отношение рассказчика к предмету рассказа, как будто он естественен, нормален, а описание и радостное приятие его, таким образом, также является "естественным" и "нормальным".

На самом же деле, разумеется, внушаемая ивановским рассказчиком гармония между ним, предметом рассказа и аудиторией прикрывает прямую свою противоположность. Изображаемый в "Партизанских повестях" мир не естественен, а как раз ненормален и абсурден; а рассказ, основанный на предположении о нормальности и даже положительности абсурдного от этого сам должен ощущаться как что-то ненормальное, как "проблема". Его несложность, простота оборачивается сложностью.

Однако эта черта "Партизанских повестей" -- по крайней мере в двадцатые годы -- не бросалась в глаза. Думается, что тогдаш-

няя критика не замечала сложности ивановских текстов из-за преобладавшего в то время коллективизма, в свете которого второй сюжетный план их в самом деле выглядел второстепенным, а восхваление убийств заодно с плодородием природы не обязательно ощущалось абсурдным.

В эпоху социалистического реализма в литературе и в критике доминировал социально-исторический подход к жизни; вопросы о ее общем смысле допускались лишь для подкрепления социально-исторической идеи. Над художественной прозой тяготела поэтика, требовавшая истолкования текста, в том числе и творчества Иванова, с точки зрения миметической репрезентативности /"типичности"/ персонажей; тем самым отодвигалось на задний план эстетическое отношение текста к миру в его тотальности, т.е. именно то, без чего нельзя раскрыть смысл структурных напряжений ивановских произведений.

Думается, что в наше время открывается возможность более глубокого проникновения в семантический строй "Партизанских повестей". В ивановском повествовании, передающем многократную гротескную амбивалентность мира, сказавшуюся в сосуществовании кричаще-контрастирующих друг с другом явлений -- физиологии насильственной смерти и плодородящей силы, бездумного опьянения жизнью и духовного беспокойства -- мир не стремится к покою, не замыкается в своем круговращении, к чему как будто направлены коллективные сюжеты "Партизанских повестей", а размыкается, раскрывается в своей незаконченности.

Примечания

1. Ср. А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957, с. 801. В. Каверин. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. М., 1980, с. 314--315.
2. В "Партизанах" не хватает "сквозного", центрального события; поэтому поступки мужиков выглядят здесь более или менее эпи-

зодическими, не сливаясь в единый порыв партизанских масс. "Партизаны" -- проза более традиционная, тяготеющая к бытописанию.

3. Jaroslav Žak. O dnešní výklad Partizánských příběhů Vsevoloda Ivanova. Čs. rusistika X /1965/, č. 1, s. 26 n.; Dvě alternativy člověka /Vsevolod Ivanov, Partizánské příběhy/, Sborník pedagogické fakulty University Karlovy. Filologické studie I. Praha, 1969, s. 161 n.; Podoby Obrněného vlaku Vsevoloda Ivanova, Acta Universitatis Carolinae - Philologica Pragensia XII, s. 32 n.; Vsevolod Ivanov, autor povídek Tajemství nejtajnější, AUC - Philologica 1--3, 1967, Slavica Pragensia IX, s. 341 n.; Изображение человека в "Партизанских повестях", в кн.: Всеволод Иванов и проблемы реализма. М., 1976, с. 55 и сл.
4. Здесь и в дальнейшем цитируем по изданию: Всеволод Иванов. Собрание сочинений, т. первый. Партизанские повести. М.-Л., 1938. Последнюю фразу "Бронепоезда № 14-69" Иванов исключил из более поздних изданий повести. См. J. Žak. Podoby obrněného vlaku Vsevoloda Ivanova. Slavica Pragensia XII, s. 321--322.
5. Я. Жак пришел к заключению, что "типичным героем Иванова является /.../ человек, в котором борется человечность с окончательным миром мифов и инстинктов, миром вечных и неподвижных истин, миром замкнутого в себе, природного, автоматизированного круговорота, с 'тайгой' /.../ /Slavica Pragensia IX, s. 342/
6. "Партизаны", написанные раньше "Бронепоезда № 14-69" и "Цветных ветров", не отличаются четким повествовательным методом. Текст их колеблется между персональным и авторским повествованием, которое основано на принципе полной эпической суверенности рассказчика. Например, в VII главе рассказчик описывает перемену настроения, общего вида и поведения партизан и их вождей после получения сведений о страданиях деревенских жителей от белых. Рассказчик добавляет к этому в духе своего полного всезнания: "Никто этой перемены не замечал, все шло, как нужно...", т.е. один он знает, чего не видит никто другой. Однако в следующей главе рассказчик говорит о психическом состоянии преследуемых и утомленных партизан с оттенком неопределенности: "Мысли, с устатку ли, с другого чего, разжижались...", т.е. в данную минуту он не знает больше своих героев, его кругозор совпадает с их кругозором. В "Партизанах" отдельные сцены следуют друг за другом скорее как отдельные "объекты", рассматриваемые с внешней, отдаленной от персонажей и среды точки зрения, чем как моменты цельной атмосферы. В изданиях своего триптиха Иванов всегда включал "Партизан" на второе место, после "Бронепоезда № 14-69", вразрез с хронологией их возникновения. В

таким контексте, в окружении четко-ивановских повестей большая традиционность "Партизан" была не менее явственной, чем в начале книги. /Курсив всюду М.Д./

7. См. в гл. XXVI: "Бревна были как трупы, и трупы, как бревна -- хрустели ветки и руки, и молодое и здоровое тело было у деревьев и людей. Пахло от бревен смолой, а от мужиков потом..." Многочисленность сравнений, местами перегружающих текст, отмечалась уже в критике 20-х годов. См. А. Воронский. Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 154.
8. По словам А.К. Воронского, "здесь не тяга к обывательской размягченности /.../, а действительно глубокая, здоровая радость. Большая она, широкая, всеобъемлющая, всепокоряющая. Велики дары жизни, и тонут в них кровавейшие человеческие дела, кажутся отдельными эпизодами, а надо всем 'земля радостная и опьяненная, господин ее -- человек'". /А. Воронский. Литературно-критические статьи, с. 131./ Е.А. Краснощекова говорит: "Вс. Иванов -- художник гуманного сердца -- ни в какой мере не равнодушен к смерти человека. Но жизнь и смерть человека включены им в природный круговорот. И поэтому смерть человека, как это ни парадоксально, каждый раз только подчеркивает бессмертие непрекращающейся, вечнородящей жизни. Это ощущение врачует сердце художника, и сквозь давящее чувство потери прорывается взволнованный крик радости. Он звучит особенно звонко: ведь радость прорвалась сквозь горечь потери". И т.д. /Е.А. Краснощекова. Художественный мир Всеволода Иванова. М., 1980, с. 59./ Автор говорит о "радостном восприятии Иванова 20-х годов" /там же/, хотя сознает, что "мироощущение его партизанских вожаков-правдоискателей -- двойственно" и что "тяжба /.../ двух начал" -- "источник особой динамичности, внутренней перспективности ведущих характеров Вс. Иванова" /там же, с.40/. Более сложную картину идейного мира "Партизанских повестей" рисуют работы Янины Салайчик; однако даже в них доминирующим является тезис о жизнерадостном, пантеистическом жизнеощущении раннего Иванова. См. Janina Sałajczyk. Od "Nagiego roku" do "Zoranego ugoru". Gdańsk, 1979, s. 45--62 /"Tryptyk partyzancki Wsiewołoda Iwanowa"/; Bohater wczesnej prozy Wsiewołoda Iwanowa. Z problematyki kultu ziemi w prozie rosyjskiej lat dwudziestych, Acta Universitatis Wratislaviensis, No 825, Slavica Wratislaviensis XXXIX, 1986, s. 13--23.

МЕСТО ПОВЕСТИ "КОТЛОВАН" В ИДЕЙНЫХ ИСКАНИЯХ

А. ПЛАТОНОВА

И. Баги

"И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели рассемся по лицу всей земли".

/Бытие 11, 4/

Андрей Платонов является одним из тех русских писателей первой половины XX века, в творчестве которых особенно ощутим необычный продукт идейно-художественных поисков времени - возрожденная утопия.

Идейные поиски, направленные на преодоление несовершенства человеческого бытия, в свете поразительных признаний XX века переосмыслиются и, естественным образом, изменяют и характер утопии¹.

Идея гармонического человеческого существования, возникающая еще в античном мире /Платон/, но отлившаяся в свою "классическую форму" лишь в утопиях гуманистов и в буржуазных утопических взглядах XVIII-XIX веков /Томас Мор, Кампанелла, Руссо и т.д./ воплощается в образе бесконфликтного, совершенного общества, идеального коллектива. Оформление стремлений, направленных на достижение гармонии бытия, выражение жажды свободы индивидуума и веры в возможность рационального постижения мира в большинстве буржуазных утопий осмысливается как "положительная программа человечества". Не теряя из виду гуманистическую позицию, эти утопии выражают запросы универсальности, оформляются в перспективе человечества, считаясь при этом и с человеческой натурой. Картина идеального будущего не лишена личностного характера, выражающегося в умственных, чувственных и волевых проявлениях человека. Наряду с общечеловеческим аспектом сохраняется и зна-

чимость отдельного человека, как единственного носителя утопической программы, и в соответствии с этим состояние совершенства, полная гармония существования рисуется как достижимая путем индивидуального совершенствования.

Утопия XVIII-XIX веков уже одним своим существованием напоминает миру о его ограниченности, выступает как постоянный контраст к настоящему. Но в то же время, показывая другую, противоречащую данному жизненному строю форму, она предоставляет и возможность для утверждения потенциальных ценностей, не существующих в современности, и подчеркивает необходимость их осуществления. Дисгармоничность существующего по сравнению с чистым строем "должного" мира, непрерывный процесс успехов и неудач человеческих стремлений по контрасту с "неподвижностью" утопического счастья оказываются феноменами неестественной, переходной стадии человеческого существования. Поскольку гармоническое состояние бытия неосуществимо лишь в пределах настоящего, в ограниченном во времени и пространстве мире, и в сущности не противоречит природным свойствам человека, основная интенция утопии - это вера в осмысленность стремлений, направленных на достижение всеобщего, относящегося к каждому человеку, позитивного состояния. Согласно представлениям большинства утопистов XVIII-XIX веков человек, не выходя за пределы своих гуманных возможностей и сохраняя свою индивидуальную сущность, может достигнуть совершенства и жить в мире блага, безопасности, счастья.

Открытия и кризисы начала XX века повлекли за собой и кризис утопического сознания. В свете признания, согласно которому человеческие проблемы не могут быть отождествлены с индивидуальными проблемами и человеческое совершенствование неосуществимо только индивидуальным путем, подвергается сомнению и возможность коллективного счастья, достигаемого в результате личного счастья каждого отдельного человека, и коллективной гармонии, приобретаемой за счет индивидуальных стремлений. Таким образом, мир утопии XX века либо отделяется от имманентности, и идея совершенства остается чисто спиритуальной конструкцией, единствен-

но возможной сферой проявления личностных духовных устремлений, либо, если утопия настаивает на "земном решении", оставаясь в эмпирической сфере, он деградирует, воплощая замкнутую в себе безличную, стерильную гармонию.

Но если человек вопреки всему этому не отказывается от утопических представлений и все еще верит в положительный смысл своих личных духовных устремлений и на место своих индивидуальных проблем ставит вопросы существования человечества в целом, т.е. вводит их в индивидуальную сферу своего бытия, то он ставит под угрозу свое "я", свое гуманное человеческое существо. Личное представительство человеком безличной программы во имя и в интересах человечества влечет за собой распад личности, ведет к преобладанию спиритуального начала и к его "освобождению" от жизни, к интеллектуализации существования и, в конечном счете, к тому, что человек как бы "выпадает" из естественной человеческой сферы, самоуничтожается.

Однако человек, верующий в возможность создания гармонического миропорядка, испытывая ограниченность своих личных возможностей и ощущая угрозу со стороны мира, может воспринять раздробленность своего существования и прореагировать на нее не с позиции интеллекта, а искать спасения в безличной сфере массового существования, пытаясь избавиться от гнетущей тяжести несовершенства своего личного бытия. Но при таком решении интеллект становится жертвой "тела и души", общее сознание вбирает в себя личностное, отменяя исключительность личности. Человек растворяется в универсальности органического бытия, в безличном мире имманентной гармонии. В обоих случаях он избирает недолжные решения - либо берет на себя непосильную задачу, либо не пользуется своими возможностями, т.е. и в том, и в другом случае лишает себя шансов достижения гуманного бытия..

В этом отношении примечательно, что в то время как в XIX веке утопические идеи могли инспирировать социальную программу /см. утопический социализм/, в начале XX века утопия становится в первую очередь поэтической фикцией, интеллектуальной игрой,

"духовным приключением", или, в совершенно противоположном качестве, страшным видением практического осуществления идеи, в форме негативной утопии.

Кризисное положение отражается и в том, как понимается утопия в разных художественных системах начала XX века, в том числе в концепции русского авангарда и в существующих рядом с ним или выступающих против него других художественных направлениях².

Одним из своеобразных продуктов авангардистских экспериментов русской литературы XX века является художественное произведение, как интеллектуальная проекция утопического характера, рожденная в результате авторских стремлений, призванных осветить универсальные вопросы бытия. В самом интенсивном виде такой эксперимент осуществляется в поэзии, где непосредственное самопроявление лирического субъекта воспринимается как личный жест поэта, желающего дать программу для всего человечества /пророческая манера у Маяковского и Хлебникова/, но отголоски встречаются и в определенных концепциях личности в прозаических произведениях, в утопических взглядах их героев, выступающих со всеохватывающей программой преобразования мира /Пильняк, Олеша и т.д./.

Наряду с авангардистской моделью в литературе 20-х, 30-х годов утопизм проявляет себя и в других, полемизирующих с авангардом, художественных исканиях, образующих противоположный полюс в восприятии утопической идеи: в художественном воплощении мира осуществленной на практике, "реализованной" утопии. Кроме "чистой" негативной утопии, какой является напр., роман Замятина "Мы", сюда можно отнести и т. наз. "научно-фантастические" рассказы и повести Платонова и Булгакова, написанные в этот период. В большинстве этих произведений господствует гротескное видение, фантастика, сатира, так как они в наибольшей мере соответствуют целям разоблачения утопических замыслов, которые при попытке их реализации превращаются в свою противоположность.

Программа реализации утопии, испытание практического осуществления идеи и его последствий в самом наглядном виде выража-

ются в творчестве Андрея Платонова³. Идеал отвлеченной гармонии, создание "нового мира" в космических масштабах в ранних - близких к авангарду - платоновских произведениях /в первую очередь в экспрессивных стихотворениях пролеткультовского типа/ постепенно оттесняется на задний план, становясь конкретной программой действий героев более поздних произведений. Медленное вырождение и изживание утопической идеи - и вместе с тем отдаление от авангардистской модели - хорошо прослеживается в платоновском творчестве, в знаменующих отдельные стадии этого процесса произведениях.

Всех платоновских героев роднят, в первую очередь, их физические и духовные скитания, порожденные внутренним беспокойством, их своеобразное "странничество". Увлекаемые бесконечными перспективами, безграничными пространствами отправляются в путь охваченные желанием познать тайны мира ученые-изобретатели, простые мастеровые, движимые любознательностью, не знающие преград молодые люди и полуумные бродяги. Загадочное и тревожное чувство взаимопроникновения природы и человека, зов вселенной, страстная жажда познания соблазняет платоновского героя.

"Три вещи меня поразили в жизни - дальняя дорога в скромном русском поле, ветер и любовь.

Дальняя дорога - как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла.

Ветер - как вестник беспокойной вселенной, бьющий в открытое лицо неутомимого путника, ласкающий, как дыхание любимого человека, сопротивляющийся шагу и делающий усталую кровь веселой влагой.

Наконец, любовь - язва нашего сердца, делающая нас умными, сильными, странными и замечательными существами"⁴.

Большинство героев произведений Платонова, написанных в 20-е годы, страдает от инстинктивного ощущения или рационального осознания ограниченности человеческого бытия, и, желая освободиться от своего "убожества", делает отчаянные усилия для достижения совершенства, для "выполнения своего существования".

Однако герои, отождествляющие человеческое существование с индивидуальным бытием /в основном ученые, исследователи, инженеры/, так же терпят поражение, как и забывающие о своей личной жизни, считающие себя лишь незначительными элементами какого-то большого коллектива, неизвестного космоса, "маленькие люди" /мастера, скитальцы, нищие/. Произвол индивидуума обрекает человека на роковое одиночество и беззащитность, но и отсутствие всяких устремлений, полное растворение в мире, подвергает человека смертельной опасности. В обоих случаях речь идет о том, что герои не понимают человеческий феномен, рефлектируют на его непостижимость, и поэтому оказываются в драматических положениях. Способ преодоления несовершенства связи с миром зависит от того, какой именно компонент человеческого существования "преобладает" в герое: его духовная, интеллектуальная определенность, или материальная, эмпирическая обусловленность бытием.

Человек первого типа чаще всего становится героем "научно-фантастических" рассказов Платонова /"Мариун" 1921; "Потомки солнца" 1922; "Луная бомба" 1926; "Эфирный тракт" 1926-27/, свидетельствующих о вере и сомнениях, идейных поисках писателя в 20-х годах. Интересно проследить тот процесс, в ходе которого Платонов из категорически излагающего свои тезисы публициста и сочиняющего схематически-патетические, "массовые" стихотворения в духе "Кузницы" поэта⁵ превращается в блестящего прозаика, понимающего и толкующего все более дифференцированно-сложные вопросы бытия.

Одновременно с изменением идейной позиции писателя формируется и его новое художественное видение, которое манифестируется в таких эстетически совершенных произведениях, как "Чевенгур" /1927-28/ и "Котлован" /1929/.

Интеллектуальные герои ранних рассказов писателя, переоценивая свои духовные потенции, веря в безусловную власть разума, с преувеличенной уверенностью приступают к преобразованию мира. Для них это значит завоевание космоса, природы, господство человека над миром. Поскольку они уверены в том, что продуктивность

человеческого духа не имеет границ, все трудности являются для них только временной, "практической" преградой. Целью их космических начинаний является преодоление всех препятствий, но волюнтаристские, обусловленные самоуверенностью разума, стремления закономерно вступают в конфликт с вечным космическим строем, находящимся вне личной сферы человека.

Эти герои строят практическую программу на самых крайних публицистических тезисах Платонова: "Искры мысли мы сольем в один сплошной огонь и сожжем им землю, зажжем космическую интеллектуальную революцию"⁶, и с безграничной самоуверенностью приступают к "революционной" перестройке мира: "Наша сила, наша мощь - в нашей воле, воле к титанической силе, воле к всесовершенному знанию. Мы взорвем эту яму для трупов - вселенную, осколками содранных цепей убьем слепого дохлого хозяина ее - бога и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем строить только теперь..."⁷ Человек, желающий безгранично расширять свои возможности, вступает в титаническую борьбу с природой, в ходе которой теряет свою естественную жизненную сферу и в конечном счете уничтожает свою человеческую субстанцию.

В противоположном случае, если он смотрит на себя как на умственно неоформленное, несознательное существо, как на неосуществленную возможность, и полностью вбирает в себя мир, он тоже не находит дороги, ведущей к гармоническому существованию, ведь другой компонент человеческого бытия - умственный мир - он исключает из сферы своих стремлений. Вследствие преобладания экзистенциального уровня бытия над другими уровнями, вследствие отсутствия рационального контроля личности, человек становится слабым и беззащитным - это другой тип платоновских героев: дети, взрослые с детской душой, бродяги, наивные правдоискатели. /"Ямская слобода" 1927; "Сокровенный человек" 1928; "Происхождение мастера" 1929/.

Герои и того, и другого типа начинают странничество под

гнетущим влиянием переживания несовершенства и чувства недостаточности, чтобы в ходе фантастического или "реального" путешествия найти успокоение, пытаться достичь невозможного — заглянув в тайны мира, обрести дорогу, ведущую к спасению самого себя и других. Фанатические герои-ученые уверены во всемогуществе разума, в спасительной силе сознания, единственным препятствием они считают только свой собственный уровень интеллектуального развития и любой ценой хотят избавиться /и избавить человечество/ от преград временного несовершенства. Веря в созидающую мировой порядок силу разума и пытаясь найти поле практического применения для своих утопических мечтаний, они вступают на очень опасный путь: самовозбуждающийся механизм сознания полностью овладевает ими, подчиняет себе другие компоненты человеческого бытия, в результате чего рождается урод, деформированный получеловек, искаженный образ "сверхчеловека". "Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их — ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце"⁸. Исключительно рационально-интеллектуально инспирированное существо становится похожим на машину, на действующий механизм, который постепенно отрывается от человека, его создавшего; человек теряет контроль гуманности и превращается в самостоятельный, оторванный от жизни умственный фактор. Катастрофы во время работы над "лунной бомбой", ряд человеческих трагедий, "личный" опыт инженера Крейцкопфа подчеркивают жизнеопасное влияние бесконтрольных умственных механизмов: "Среда электромагнитных волн, где я нахожусь, имеет свойство возбуждать во мне мощные, неудержимые бесконтрольные мысли. Я не могу справиться с этим нашептыванием. Я не владею больше своими мозгами, хотя сопротивляюсь до густого пота"⁹. Программа усовершенствования, спасение такого рода неосуществимы, и в свете такого осознания становится сомнительной достижимость этим путем гармонического миросостояния.

Другой тип героев считает, что достичь гармонического состояния, равновесия между человеком и миром невозможно с по-

мощью личных устремлений, они ожидают решения не от самих себя, а от "мира". Они верят в действие какого-то вечного космического закона, в результате которого воплощается истина. Этой истиной они тоже могут овладеть, но не благодаря своей интеллектуальной деятельности, а без всяких личных усилий, как частица мироздания, единого человеческого рода. Их жажда знания не отвлеченна, а является определенным внутренним побуждением, берущим свое начало в желании ответить на рационально необъяснимые вопросы бытия. Для них важным является не знание, приобретенное в ходе работы ума, сознания, а открытие эмпирически воспринимаемого, осязаемого, скрывающегося в глубине вещей, вечно существующего, но оторванного от человека, неспособного вступить с ним в непосредственный контакт, смысла существования.

Эти герои не отвергают органическую связь с миром, сохраняют свои глубокие внутренние, родственные отношения с природными явлениями, с предметами окружающей среды, с каждым проявлением "живой жизни". Они хотят преодолеть состояние несовершенства, не выходя за рамки практической сферы, не вступая с ней в постоянные конфликты, а, наоборот, путем как можно более полного погружения в мир они ищут возможности постижения смысла существования. Но и эта позиция не менее опасна, чем другая, ведь погружение в быт, почти полное исключение разума, страстное желание материального единства с миром, нарушает целостность человеческого существа и ставит под угрозу и полное физическое бытие человека, ведет к самоуничтожению. Самым крайним примером такой ментальности служит образ отца Александра Дванова, рыбака, желающего познать тайны смерти, в рассказе "Происхождение мастера": "Созерцая озеро годами, рыбак думал об одном и том же - об интересе смерти. /.../ Через год рыбак не вытерпел и бросился с лодки в озеро, связав себе ноги веревкой, чтобы нечаянно не поплыть. Втайне он вообще не верил в смерть, глав-

ное же он хотел посмотреть - что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды - и она его влекла"¹⁰. Герои, неспособные противостоять влечению неизвестного, погруженные в мир, освобожденные от рационального контроля, ищущие спасения вне границ своего личного бытия, тоже не могут достичь желаемого равновесия.

В то время как ученые-волонтеры хотят преобразовать мир, отказываясь от "традиционной" формы его существования, включая и самого человека, полагаясь на миротворящую силу сознания, "наивные правдоискатели" лишают себя духовных гарантий своего собственного существования, забывают о себе, как о сознательном существе, и становятся жертвами чистого экзистенциального бытия.

Опасность сознательного и спонтанного экспериментаторства человека под влиянием утопических идей выявляется уже и в ранних рассказах Платонова, но в самом остром и драматическом виде эту проблематику он ставит в "Котловане"¹¹.

"Котлован" - это потрясающее гротескное художественное оформление реализации утопической идеи общечеловеческого счастья, "Земного Рая". В нем причудливо смешивается реальность и фантастика, лиризм и гротеск, патетический и сатирический тон.¹² Его герои-уже знакомые платоновские фигуры, среди которых мы находим тип разрабатывающего грандиозные планы инженера так же, как странствующего по миру наивного правдоискателя или профессионального революционера, деятельного бюрократа, знакомого по более ранним сатирическим рассказам писателя. Однако эти герои живут уже в совершенно другом мире, чем их предшественники, в них нет и следа заслуживающей уважения одержимости какой-то идеей, непримиримости в ее реализации или наивной последовательности поведения.

Если раньше попытка реализации утопии была личным стремле-

нием, манией полагающегося на свой исключительный интеллект отдельного человека, который фанатически, находясь в плену идей, доходил до трагического самоуничтожения, или, наоборот, будучи свободным от всякой духовности, в "полученном готово" чевенгурском "земном рае" истреблял свою экзистенцию, то в "Котловане" об осуществлении утопии, о построении "общего дома пролетариата" заботятся уже все, и, исключая интересы индивидуального бытия, ставят перед собой коллективную задачу.

Настоящее и прошлое подчиняется отвлеченному представлению о будущем, все существующее теряет свои прочные основы, реальность заменяется фиктивным миром, который является лишь переходом от отжитого прошлого к воображаемому идеальному будущему, лишь пустой тенденцией, направлением, "генеральной линией". Само бытие становится призрачным, здесь нет контактов между людьми, между человеком и природой, пространство неопределенно и пусто, персонажи существуют вне времени¹³.

С уничтожением естественной, гуманной сферы существования и сам человек деградирует, становится несовершенным, уродливым существом. Потеряв гарантии физического и духовного бытия, он лишается возможности осуществления своих индивидуальных потенций: или уничтожается /постепенно чахнет, умирает - как это случается с большинством героев/, или и "не рождается", остается безличной схемой, прототипом стерильного массового существования будущего. Убожество этих героев запечатлевается уже не только символически, но раскрывается и в жестоком, натуралистическом изображении человека-урода, напр., в описании внешности и физических страданий калеки Жачева: "Вошев обратил внимание, что у калеки не было ног - одной совсем, а вместо другой находилась деревянная приставка" /53/. Герои, не умеющие отказаться от веры в гармоническое состояние существования, но на основе опыта своих безуспешных стремлений постоянно ощущающие иллюзорность своих представлений, страдают от гнета раздвоенности, и в рамках своих ограниченных возможностей делают крайние, чуждые человеку, демонические усилия для установления

равновесия. Придуманные и совершенные во имя конечной истины действия и поступки героев не ограничиваются ни чувством личной ответственности, ни волнующим совесть сознанием моральной греховности, ведь в оторванном от прошлого, не знающем никакой традиции /ни духовной, ни материальной/ мире они и себя считают лишь "звеном", переходным явлением, воплощением пройденного этапа в истории человечества, ненужными существами, потерявшими право на дальнейшее существование: "Жачев еще с утра решил, что как только эта девочка и ей подобные дети мало-мало возмужают, то он кончит всех больших жителей своей местности; он один знал, что в СССР немало населено сплошных врагов социализма, эгоистов и ехидн будущего света, и втайне утешался тем, что убьет когда-нибудь вскоре всю их массу, оставив в живых лишь пролетарское младенчество и чистое сиротство". /80/

В результате отказа от значимости своего индивидуального бытия, от признания важности личностных духовных стремлений и установления превосходства занявшего их место "общечеловеческого", все, чего ищут герои, находится вне границ их собственного существования. Часто они смотрят на себя как бы извне, отчужденны от собственного "я", иногда даже забывают о своем физическом существовании. И только на "материальные" сигналы страдающего тела они начинают реагировать, проверяют себя, убеждаются в своем бытии: "рыл /.../ пока не услышал, как трескаются кости в его трудящемся туловище". /119/ Все их усилия направлены на достижение безличного, то есть совершенного состояния. Устранение личностного бытия, освобождение от тяжести его исключительности, неповторимости означает "идеальное" состояние, покой, "равнодушие сознания". Смысл человеческого бытия - "выйдя" из личностной сферы - осуществляется в трансцендентной сфере всеобщего человеческого существования. В контексте отвлеченного целого распадается естественный союз человека с миром, его нормальные взаимоотношения с природой. Детские, гротескные попытки восстановления прерванных связей еще более подчеркивают

дисгармонию: "Воцев, как и раньше, не чувствовал истины жизни, но смирился от истощения тяжелым грунтом и только собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы, как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания". /74/ Каждое существо мира страдает от отсутствия предполагаемой героями всеобщей гармонии, недейственности "правильности существования" и "общей необходимости мира", скитается во времени и пространстве: "как заочно живущий, Воцев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали". /55/ Платоновский герой старается избавиться от душевных и физических страданий не с помощью взвешивания своих личностных возможностей, а обольщается возможным прекращением "вечности" и "бесконечности", осуществлением "неподвижного счастья": "Он ожидал, когда же там будет вынесена резолюция о прекращении вечности времени, об искуплении томительности жизни". /86/

При бессильных попытках анализа своего состояния герои исходят не из личного, а из всеобщего человеческого существования и на основе этого определяют условия, рамки, основные критерии своего собственного бытия. Вместо осознания и оформления своих индивидуальных проблем они принимают на себя заботы всего человечества, в результате чего попадают в ловушку своих ирреальных предприятий и все больше и больше отдаляются от "намеченной цели". Поскольку эта цель заключается в достижении всеобщего счастья, героев не волнует их собственная судьба:

"- Администрация говорит, что ты стоял и думал среди производства, - сказали в завкоме. - О чем ты думал, товарищ Воцев?

- О плане жизни.

- Завод работает по готовому плану треста. А план личной жизни ты мог бы прорабатывать в клубе или в красном уголке.

- Я думал о плане общей жизни. Своей жизни я не боюсь, она мне не загадка.

- Ну и что ж ты бы мог сделать?

- Я мог бы выдумать что-нибудь вроде счастья, а от ду-

шевного смысла улучшилась бы производительность". /52/
Место духовных устремлений, направленных на мучительное самосовершенствование личности, попытки самосовершенствования занимает мышление во имя человечества и практическая деятельность на пользу отвлеченного коллектива. В результате этого поворота герои окончательно лишают себя возможности соотнесения практической и духовной сферы: "внутреннее мышление" исключает их из всеобщего "внешнего" существования, а совместная конкретная деятельность ни о чем лично духовном больше не свидетельствует. Снятие этого противоречия возможно лишь при реализации утопии, когда идея /строение общепролетарского дома, организация жизни "для будущего неподвижного счастья" /63// осуществляется в практической деятельности /рытье котлована/. Но это соответствие основывается на онтологическом парадоксе, который в пластической форме воплощается в образах безымянных землекопов. Работа сознания обеспечивает физическую силу: "Ели в тишине, не глядя друг на друга и без жадности, не признавая за пишей цены, точно сила человека происходит из одного сознания". /60/, поддерживает их жизни: "его опухшая от силы рука лежала на животе, и все тело шумело в питающей работе сна" /61/, а смысл открывается не в результате умственной работы, а в конкретной деятельности, в коллективном труде: "Что же твоя истина!.../ Ты не работаешь, ты не переживаешь вещества существования, откуда же ты вспомнишь мысль". /56/

Другие герои, не знающие об этом, как землекопы, а ищущие смысл жизни, в ходе своих размышлений об истине постепенно отдаляются от существования, забывают о себе, как напр., Вошев: "В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда" /51/; "- Ты зачем здесь ходишь и существуешь? - спросил один, у которого от изнеможения слабо росла борода.

- Я здесь не существую, - произнес Вошев, стыдясь, что

много людей чувствуют сейчас его одного. - Я только думаю здесь" /56/ Бесплодность отвлеченных поисков истины доказывают всезнающие, испытывающие материальное воплощение смысла жизни рабочие: " - А зачем тебе истина? - спросил другой человек, разомкнув спекшиеся от безмолвия уста. - Только в уме у тебя будет хорошо, а снаружи гадко." /56/

Бессмысленность чисто интеллектуальных усилий самым наглядным образом выражается в фигуре лишь отдаленно похожего на фантастических ученых-героев раннего Платонова, инженера Прушевского. Осознав проблематичность и раздвоенность своего личного бытия, он сознательно отказывается от жизни, последним личным духовным "поступком" его является мысль о самоубийстве. "Освобождение" Прушевского от личных духовных проблем, "погружение" в массовое существование противоречит судьбе ранних платоновских героев-инженеров, рискующих своим физическим существованием в неутолимой жажде интеллектуальных достижений в целях сотворения нового космоса. Напряженность интеллектуальных усилий уступает место чувству материального и душевного равновесия, переживанию тождества с другими людьми, определенной наивной невинности¹⁴: "Письмо сестре он отправил и хотел теперь упорно действовать, беспокоиться о текущих предметах и строить любое здание в чужой прок, лишь бы не тревожить своего сознания, в котором он установил особое нежное равнодушие, согласованное со смертью и с чувством сиротства к остающимся людям. С особой трогательностью он относился к тем людям, которых ранее почему-либо не любил, - теперь он чувствовал в них почти главную загадку своей жизни и пристально вглядывался в чуждые и знакомые глупые лица, волнуясь и не понимая". /64/

Если в более ранних произведениях "гипертрофия сознания" разбивала единство личного бытия героев, и их одиночество, отсутствие близости к людям оказывалось трагическим последствием одержимости какой-либо идеей или закономерным жертвоприношением во имя интеллектуальных предприятий, то инженер из "Котлована" уже сам решает укрыться в безличном массовом существо-

вании, чтобы избавиться от грозящих одиночеством духовных усилий. Душевная неудовлетворенность, связанная с абсолютизированием умственных способностей, эмоциональное убожество, отсутствие личных связей является горьким переживанием героев т. наз. "научно-фантастических" рассказов. Маркун в решающий момент перед экспериментом вспоминает любимую девушку: "И он вспомнил девушку, что махала у леса рукой и звала. Если бы она пришла сейчас в сарай. Рассказал бы ей все, она поняла бы его, и он взял бы ее за ту же руку"¹⁵; инженер Крейцкопф тоскует по дружбе: "Крейцкопф хотел бы друга, задушевного, не громкого разговора и простой теплоты, невинно говорящей о родственности и сочувствии людей друг к другу. Но он жил в сумрачном сне, его уважали и его чуждались"¹⁶, а с Вогуловым происходит "органическая катастрофа" после смерти его возлюбленной: "Но ничего не изменилось - только любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, - душа другого человека..."¹⁷ В романе "Чевенгур" - правда, уже в деформированном виде - мы еще находим непосредственные человеческие отношения /любь, близкие родственные связи, дружбу/, в "Котловане" же почти полностью исчезает личностный характер эмоций, герои связаны друг с другом как члены единого коллектива, человеческого рода. Сдающий свою индивидуальную позицию Прушевский, расточающий в молодости "свое верное тепло" Чиклин, совсем не осознающий свои индивидуальные возможности Вошев ищут смысл человеческого бытия в охватывающей их безличной сфере. Этот мир является миром материи, тел, массы, - прочность и конкретность которого заменяет относительность, условность духовного и душевного существования. Здесь ищет успокоения Вошев: "он уже был доволен и тем, что истина заключалась на свете в ближнем к нему теле человека, который сейчас только говорил с ним, значит, достаточно лишь быть около того человека, чтобы стать терпеливым к жизни и трудоспособным" /56/, и Прушевский бежит

в безличное телесное тепло барака: "решив исчезнуть со света, он больше не стыдился людей и сам пришел к ним". /70/ Единственный метод "усвоения" истины заключается в непосредственном соприкосновении с материей¹⁸, с живыми и неживыми существами, с "веществом существования" - вследствие чего размываются границы между личной и безличной сферой, переосмысливается человеческий феномен: "наиболее активный среди мастеровых, товарищ Сафонов, сообщил ему после питания, что, пожалуй, и Вощев теперь годится в труд, потому что люди нынче стали дороги, наравне с материалом". /57/

Идеальный человек будущего - это живущее без личных связей, без биологического и духовного человеческого родства, в бесконфликтной, стерильной сфере существо: сирота, полная "безотцовщина". Человек настоящего, который неспособен освободиться от своей мечты, от своих желаний и привязанностей, от своих индивидуальных проблем, не имеет шансов на "будущее счастливое существование": он или деформируется, звереет /напр., Юля - мать Насти/, или насильственно уничтожается /см. жестокие деревенские сцены/, или, попав в плен отчужденного от жизни, безличного схематизма, теряет свой человеческий облик /официальные представители идеи, "организаторы Дома"/.

Подобранная строителями котлована девочка Настя воспринимает предложенную ей вместо материнской любви, но не направленную на нее лично, заботу коллектива, не как дочь, а как "лидер будущего пролетарского света" /74/ и "фактический житель социализма" /80/. Чем больше она забывает свое прошлое, чем больше отрывается от корней собственного бытия, от источника, питающего ее индивидуум, тем лучше она соответствует предписанной ей роли: "И глубока наша советская власть, раз даже дети, не помня матери, уже чувствуют товарища Ленина!" /80/ Согласно последнему напутствию матери, единственной возможностью сохранений жизни для нее является отказ от собственного "я", самозабвение: "Никому не рассказывай, что ты родилась от меня, а то тебя заморят. Уйди далеко-далеко отсюда и там сама позабудься, тогда ты

будешь жива..." /76/ Настя все больше и больше погружается в забвение, утрачивает свою детскую прелесть и становится уродливой, демонической креатурой коллектива.

В опустошенном, лишенном интимных связей мире "взрослых" герои представляют собой определенные стадии деградации личности, которая проявляется в самозабвении, в беспамятстве, в отсутствии воспроизведения лично прожитого прошлого, в неспособности "иметь созерцающее сознание", в механическом ощущении телесного существования. В этом отношении получает символическое значение и тот факт, что двое из героев как самый важный момент своего прошлого запомнили встречу с одной и той же девушкой, с будущей матерью Насти. Этот эпизод остался в их памяти не как живой след какого-то личного отношения, а как упущенная возможность "бывшего" их существования: в памяти Прушевского "мимо дома его детства прошла девушка /.../ и так близко прошла не остановившись" /66/ - а у Чиклина - "и так он прошел в то время мимо нее не остановившись" /69/. Самым важным для них является "материальный эффект" ощущения: "Значит, один и тот же редкий, прелестный предмет действовал вблизи и вдали на них обоих". /71/. Они пытаются узнать женщину, отождествить ее со знакомой девушкой тоже на "материальной основе": "Ощупав голову девочки, Чиклин дошел затем рукой до лица матери и наклонился к ее устам, чтобы узнать - та ли это бывшая девушка, которая целовала его однажды в этой же усадьбе, или нет. Поцеловав, он узнал по сухому вкусу губ и ничтожному остатку нежности в их спекшихся трещинах, что она та самая". /76/; "Став на колени, Прушевский коснулся мертвых, огорченных губ женщины и, почувствовав их, не узнал ни радости, ни нежности". /79/

Не имея духовности, душевной теплоты, богатства чувств и души, герои действуют как бесформенное массовое существо, как приносящий пользу живой механизм. Эта "целенаправленная", механическая, безотрадная жизнь характерна для рабочих котлована: "Мастеровые начали серьезно есть, принимая в себя пищу как

должное, но не наслаждаясь ею". /56/- так же, как и для инженера: "Мною пользуются, но мне никто не рад". /62/- или профуполномоченного "... в суете сплачивания масс и организации подсобных радостей для рабочих он не помнил про удовлетворение удовольствиями личной жизни". /57/.

Физическая и душевная ницета, полная отчужденность от другого человека, отсутствие любви и страсти возвращает героев на самую низшую ступень вегетативного, "животного" существования: "За ними отправился Чиклин, наблюдая спину Елисея, покрытую целой почвой нечистот и уже обрастающую защитной шерстью" /82/; "Сафронов тоже был спокоен, как довольный человек, и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни" /87/; "... длинные, обнаженные ноги были покрыты густым пухом, почти шерстью, выросшей от болезней и бесприютности, - какая-то древняя, ожившая сила превращала мертвую еще при ее жизни в обрастающее шкурой животное". /79/.

Гиперболически преувеличенным, гротескным образом, свидетельствующим о деградации человека, является медведь-молотобоец, показанный в обратной перспективе "становления человека". "Эксплуатируемый" в прошлом, безошибочно узнающий и ликвидирующий кулаков в настоящем, "исконный пролетарий" - по контрасту со спокойными, бесстрастными рабочими котлована - буйный и страстный, он обладает почти человеческими чувствами: поет от радости и плачет от грусти. Девочку-сироту и медведя-молотобойца связывает взаимная симпатия, но они как бы меняются ролями - животное испытывает к Насте истинную "личностную" любовь, а для ребенка характерно коллективное чувство "классовой сплоченности": "Девочка все время следила за медведем, ей было хорошо, что животное тоже есть рабочий класс, а молотобоец глядел на нее как на забытую сестру, с которой он жировал у материнского живота в летнем лесу своего детства". /102/ Окончательно размываются границы между человеческими и нечеловеческими категориями существования, Настя прощается с животным как с человеком:

"Берегите Медведева Мишку!" /117/, а ее смерть сопровождается равнодушием безличной толпы: "Мимо барака проходили многие люди, но никто не пришел проведать заболевшую Настю, потому что каждый нагнул голову и непрерывно думал о сплошной коллективизации." /117/

Умиравшая девочка вспоминает свою мать, тоскует по ней, но эта тоска и ощущение потери рождается в ней не из-за обрыва духовной связи и привязанности, а из-за утери чувства безопасности, которое давало "материальное" присутствие матери в этом мире: "- Из меня отовсюду сок пошел, - сказала Настя. - Неси меня скорее к маме, пожилой дурак! Мне скучно!" /117/; "Чиклин, положи мне мамины кости, я их обниму и начну спать. Мне так скучно стало сейчас!" /118/

Поскольку для героев, как и для Насти, последней гарантией существования выступает непосредственное соприкосновение с материей, больная девочка не имея духовного и душевного наследства, обращается к безоговорочно существующему - к материальной памяти о матери. И для сохранения памяти о девочке остается только эта возможность - прикосновение к ней действительно "живого существа", медведя, как об этом свидетельствуют последние строки повести: "Отдохнув, Чиклин взял Настю на руки и бережно понес ее класть в камень и закапывать. Время было ночное, весь колхоз спал в бараке, и только молотобоец, почуяв движение, проснулся, и Чиклин дал ему прикоснуться к Насте на прощанье". /120/

В мире, где отдельное человеческое существование значит не больше, чем материальный отпечаток коллективной идеи, где нет места исключительности и неповторимости физического, духовного и эмоционального единства личности, смерть человека - при отсутствии ее личного переживания - больше не трагична. В мире "Котлована" нет особенной разницы между живым и неживым состоянием: "Но спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспощадно вытянулись в старых рабочих штанах". /55/; "Чиклин /.../ лег спать под общее знамя

между Козловым и Сафроновым, потому что мертвые - это тоже люди". /87/. Смерть представляет собой не личную потерю, а прекращение материализованной перспективы /Настя/ или временную незаполненность, закантность схемы /Сафронов, Козлов, Активист и т.д./. Поскольку люди взаимозаменяемы, "недостачу" легко можно пополнить; "- Ты кончился, Сафронов! Ну и что ж? Все равно я ведь остался, буду теперь, как ты; стану уметь, начну выступать с точкой зрения, увижу всю твою тенденцию, ты вполне можешь не существовать... /.../ - А ты, Козлов, тоже не заботься жить. Я сам себя забуду, но тебя начну иметь постоянно. Всю твою погибшую жизнь, все твои задачи спрячу в себя и не брошу их никуда, так что ты считай себя живым." /88/

В "обратном мире" "Котлована" несмотря на многочисленные смерти, на массовую гибель людей, обеспечивается бессмертие, вместе со страшным разрушением идет перманентное строение будущего.

Все это точно иллюстрирует процесс постройки "общего дома". Место "центрального действия" повести неопределимо - окраина неизвестного, безымянного города, любимое платоновское пространство на границе цивилизации и природы /см. Чевенгур!/. Оно является конечным пунктом скитаний и странствий, духовных и душевных поисков героев - "... погибший город стоит среди равнины нашей страны" - , где замедляется движение, все охватывает застой, безвременье, забвенье. Человеческая деятельность концентрируется в одном месте, это котлован будущего дома пролетариата, постройка которого обозначает окончательную гибель прошлого и связанного с ним личного существования:/.../тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые единоличные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчащие люди забытого времени". /57/

Все больше и больше людей озабочены рытьем котлована: работу начинают безымянные строители, мастеровые, продолжают "не-

известные люди" /см. "прочие" в "Чевенгуре"/ и, наконец, в нее включаются и мужики, которые "в пролетариат хотят зачисляться" /119/. Работа приобретает все более грандиозные масштабы, и запланированное "сооружение" окончательно отрывается от замысла его "личного инициатора", инженера. Утопические представления увлекают за собой Прушевского, который вынужден отказаться от своего "ограниченного" плана и тем самым от прочной духовной базы, обеспеченной знанием: "Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли". /61/

Окончательный разрыв между духовной и практической сферой, несостоятельность личных умственных стремлений, направленных на оформление будущего, подчеркивается перемещением котлована в овраг, в нетронутый мир природы. Строительство дома заменяется рытьем котлована, стремление вверх - нисхождением в глубь.

В процессе возведения будущего "дома человечества" разрушается настоящее и прошлое, изначальная, традиционная сфера человеческого бытия - труд больше не "одухотворен", в ходе работы человек не "осуществляет", а уничтожает самого себя, свое индивидуальное существование: "И нынче Вожев не жалел себя на уничтожении сросшегося грунта, /.../ Чиклин, не видя ни птиц, ни неба, не чувствуя мысли, грузно разрушал землю ломом, и его плоть истощалась в глинистой выемке, /.../ Истомленный Козлов сел на землю и рубил топором обнажившийся известняк, он работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень, который он рассекал, - камень нагревался, а Козлов постепенно холодел. Он мог бы так весь незаметно скончаться, и разрушенный камень был бы его бедным наследством будущим растущим людям". /61/ При создании базы будущего "ликвидируются" все ненужные элементы в природе так же, как и в человеческом мире /См. апокалиптические картины деревенских глав второй части повести./

Герои, оказавшиеся в плену утопии, признав, что их индивидуальное разобщение является препятствием для достижения совершенного состояния бытия, "точного смысла жизни и всемирного счастья" /107/, "опустошают" и "оголяют" самих себя, и в практи-

ческом процессе построения будущего, в труде "осуществляют свое коллективное бытие", освобождаясь от личного, как "установленного предрассудка" /105/.

Котлован таким образом становится гротескным символом перевернутого мира, парадоксального состояния существования человека, зашедшего в тупик. Происходит как бы саморазоблачение утопии: крах теории становится все очевидней в процессе ее практической реализации. Из прочной основы, запланированной на отвлеченной идее искусственной конструкции, законченного, неподвижного, совершенного сооружения котлован превращается во все более и более углубляющуюся яму, бездонную пропасть, последнее убежище земли: "все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована". /119/ Это "возвращение" к материи, бессознательное падение вниз, желание освободиться от тягот жизни - "чтобы не знать страха жить дальше" /106/ - приводит к возникновению бесчеловечного, пустого состояния существования: "Колхозные мужики были светлы лицом, как вымытые, им стало теперь ничего не жалко, безвестно и прохладно в душевной пустоте" /105/, к невозможности смерти, к реальности мнимого, фиктивного бытия. Спасение и Рай становятся проклятием и Адом: ".../ Рай - тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос - в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду." ¹⁹

Таким образом, человек исключается из мира: против бесплотной, оцепенелой вечности пустых условностей, против материального бессмертия, обеспечиваемого отождествлением человека с бесконечностью и безвременностью безличной материи, единственная спасающая сила - индивидуально переживаемая смерть. Последнее - гротескные - проявления "отдельного существования" тоже связаны со смертью: "Мы по росту готовили гробы: на них метины есть - кому куда влезать. У нас каждый и живет оттого, что гроб свой имеет: он нам теперь цельное хозяйство!" /82/.

В концепции Платонова настоящим спасением является не прекращение сознания смерти, а его восстановление, возобновление самоценности человеческого бытия, принятие трагизма существования. Стерильный, уравновешенный мир утопии колеблется: "Вокруг глаз Козлова и Сафронова виднелась засохшая соль бывших слез, так что Чиклину пришлось стереть ее и подумать - отчего же это плакали в конце жизни Сафронов и Козлов?" /87/, теряется безусловная вера в будущее: "Вошев стоял в недоумении над этим утихим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении?" /119/ И "воскрешение" Насти²⁰ возможно только путем трагического переживания ее смерти, как "маленького, верного человека". Поиски счастья приобретают новый смысл: "Вошев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и замучилась с течением времени. Вошев поднял Настю на руки, поцеловал ее распавшиеся губы и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал". /119/

Однако невыносимость состояния несовершенства, желание счастья неистребимы, коренятся в самом существовании, инспирируют человечество в его бесконечных поисках путей достижения гармонического бытия. И согласно мнению Платонова, опасна не сама утопия. "Котлован" - это крах определенной концепции, конкретной программы спасения человечества. Это - потрясающее видение катастрофического состояния, самоуничтожения человечества, когда берущийся за выполнение задачи реализации утопии человек не считается с пределами своих возможностей, подвергая опасности свое гуманное бытие.

Примечания

1. При освещении проблемы утопизма были использованы следующие источники: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Stuttgart, 1982; Az utópiáról. Válogatás polgári szerzőktől. Szerk. Erdélyi Lajos. 1979; Poszler György. Udvösség vagy Kárhozat - "Sehol Sziget" Veszélyzónái. "Jelenkor", 1988. No. 2-3-4-5; Balogh Zoltán. Utópia és sci-fi. "Medvetánc", 1982. No. 2-3.; Szilágyi Ákos. A negatív utópia mint rémkép és valóság. "Valóság", 1984. No. 4. Uő. Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl. "Medvetánc", 1984. No. 4. - 1985. No. 1.
2. О русской утопической литературе см. К. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVIII-XIX веков. М., 1967; Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика /вторая половина XIX века - начала XX века/. М., 1979; Русская литературная утопия. Изд. Московского Университета, 1986.
3. О роли утопических представлений в творчестве А. Платонова см. С. Бочаров. Вещество существования. Выражение в прозе. В кн-е: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971; Л. Шубин. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987; М. Геллер. Андрей Платонов. В поисках счастья. Умса-Press, Paris. 1982.
4. А. Платонов. Однажды любившие. "Литературная газета", 19 октября 1983 г., стр. 6.
5. См. сборник стихотворений "Голубая глубина" /1922/ и публицистические статьи "Но одна душа у человека" /1920/; "У начала царства сознания" /1921/; "Пролетарская поэзия" /1922/ и т.д.
6. А. Платонов. У начала царства сознания. "Воронежская коммуна" 18 января 1921 г.
7. А. Платонов. К начинающим пролетарским поэтам и писателям. "Железный путь", 1919. № 9.
8. Потомки солнца. А. Платонов. Собрание сочинений в трех томах. М., 1985. т. 1., стр. 36.
9. Лунная бомба. Там же, стр. 58.
10. Происхождение мастера. Там же, стр. 402.
11. А. Платонов. Котлован. "Новый мир", 1987. № 6. Цитаты из повести в дальнейшем приводятся по этому изданию. В скобках указывается номер страницы. Более раннее издание полного текста см. Andrei Platonov. The Foundation Pit. Котлован. A bi-lingual edition. Preface by Joseph Brodsky. Ardis, 1973.

12. В данной работе мы не касаемся вопросов языка и поэтики повести, считая, что это выходит за рамки нашей темы. Об этом см. вышеуказанные работы Л. Шубина, С. Бочарова и предисловие И. Бродского к американскому изданию "Котлована".
13. Об этом см. Е. Толстая - Сегал. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х 30-х гг. "Slavica Hierosolymitana". Vol. IV. Jerusalem, 1979. стр. 223-256.
14. "Наивные правдоискатели", "юродствующие герои" нередко встречаются в произведениях утопического характера. Об этом см. Poszler György. Üdvösség vagy Kárhozat - "Sehol Sziget" Veszélyzónái. "Jelenkor", 1988. No. 2.
15. Маркун. А. Платонов. Собрание сочинений в трех томах. т. 1. стр. 30.
16. Лунная бомба. Там же, стр. 51.
17. Потомки солнца. Там же, стр. 40.
18. Об этом см. Е. Толстая - Сегал. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х 30-х гг., стр. 240.
19. И. Бродский. Предисловие. Andrei Platonov. The Foundation Pit. Котлован. стр. 163.
20. У Платонова выбор имени чаще всего неслучаен /см. V. Rister. Имя персонажа у А. Платонова. "Russian Literature. Vol. XXIII. No. II. стр. 133-147/, и поэтому стоит остановиться на имени "Настя": имя происходит от греческого слова anastas - что означает "воскресший".

АНАЛИЗ ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА "ДЖАН"

Каталин Секе

Повесть А. Платонова "Джан", написанная в 1934--1936 годах, имеет тесную связь в различных аспектах с произведениями писателя 20-х годов. Главный персонаж повести, Назар Чагатаев, является таким же "героем-экспериментатором", какими являются и "инженеры" эстетически не совершенных научно-фантастических антиутопий, созданных в ранний период творчества Платонова, стремящиеся "перестроить" весь земной шар, чтобы земля стала, согласно их волюнтаристским представлениям, домом для всего человечества, полагая, что если будут удовлетворены материальные запросы, люди улучшатся и с моральной стороны. Можно найти в "Джане" и мотивы, встречающиеся в повестях Платонова конца 20-х годов, представляющих собой вершину творческого пути писателя: некоторые из них почти "дословно" возвращаются в "Джан" из "Котлована" и "Чевенгура"¹, запечатлевающих метафизическую трагедию единства людей, объединенных бессмысленностью. К тому же и герои возникших в этот же период сатирических произведений писателя наложили свой отпечаток на образ Чагатаева, как, например, герой "Сокровенного человека", Фома Пухов, по-детски наивный чудаков, который полностью вживается в безличный мир. Повторяется в повести "Джан" и та тема призвания, которую репрезентирует судьба Марии Нарышкиной, героини написанной в конце 20-х годов повести "Песчаная учительница" /ее "призвали", т.е. назначили ей призвание "сверху", чтобы сначала она учила народ в захолустной азиатской деревне, а затем чтобы она сделала оседлым кочевое племя/, ведь в "Джане" только на первый взгляд кажется, что Назар по внутреннему убеждению берется за выполнение "задачи" вести народ: на самом деле его путь предпринимает ташкентский ЦК: Чагатаев будет уполномоченным, его задача -- осуществить социализм; если до этого народ "джан" жил в аду, то теперь он должен жить в раю...

С такими сходными мотивами, само собой разумеется, надо считаться при анализе произведения, однако нельзя ограничиться их механическим перечислением, ведь только указание на параллельные мотивы не может быть основным принципом интерпретации текста. При анализе повести целесообразно исходить из особенностей платоновского представления о мире, нашедшего отражение в его произведениях. Ощущаемая в XX веке противоречивость внутри принципа гуманистической универсальности, раскол этого принципа, отделение гуманности от универсальности, привели к определенной поляризации творческих исканий Платонова. Решение, предлагаемое авангардом, т.е. позиция, диктуемая безличным и открытым представлением о мире, которое в первую очередь учитывает интеллектуальные потенции индивидуума, и поэтому в дилемме "гуманность-универсальность" акцент делает на гуманность, а принципу универсальности наносит ущерб /несмотря на то, что художники авангарда субъективно стремились обязательно представлять программу гуманистической универсальности/, для Платонова -- хотя он ощущал значительность такого решения -- все же оказалось неприемлемым. Платонов в противовес представлениям художников авангарда полагает, что принципу универсальности ущерб не должен быть нанесен ни при каких обстоятельствах, и это приводит к тому, что в определенные периоды творческого пути писатель как бы оказывается вынужденным не считаться с тем, что, на самом деле, в XX веке уже стало ощутимым -- гуманизм и универсальность отделены друг от друга, сам принцип гуманистической универсальности стал дилеммой и это приводит его к отказу от критического подхода к проблеме, и, тем самым, к волюнтаристскому отвержению интеллектуальных ценностей, но вместе с тем, и к необоснованному стремлению занять некую индивидуальную позицию.

В произведениях Платонова мы встречаемся с вариантами закрытого безличного представления о мире и с разными отношениями к нему со стороны самого писателя. Повести "Котлован" и "Че-

венгур" -- являясь вершинами творческого Пути Платонова -- запечатлевают абсурдность безличного, и при этом только имманентного мира, и писатель, пользуясь поэтическим эффектом, вызванным двойственной природой гротеска, доведенного до абсурда, показывает не только чудовищность коллективного массового "портрета" людей, живущих ниже уровня бытия, но и трагизм массового существования, внушая некое "бесстрастное сочувствие" к безличному, но все же человеческому феномену. В повести же "Джан", где также господствует поэтический прием создания массового портрета как способ изображения, его гротескность уже полностью не соблюдается писателем, т.к. вместо массового портрета намечены лишь его контуры, страшное самодвижение безликой массы не прослеживается Платоновым, а вместо этого из массового портрета выделяется один персонаж с символическим именем, Назар Чагатаев,² и речь идет о его условной "деятельности", о его странствиях в узких пределах имманентного мира, который героем не только "переживается", но в который он полностью погружается.

Это -- исходная ситуация повести, которая влечет за собой несколько противоречивых последствий. С одной стороны, Платонов, выделяя героя, как бы выражает запрос на представительство некой индивидуальной позиции, который необоснован и немотивирован в том случае, если его герой полностью погружен в имманентный мир. Таким образом в повести создается противоречивая ситуация: герой чувствует свое призвание, не имея никаких убеждений. С другой стороны, Платонов, отождествляясь со своим героем, как бы стремится подчеркнуть значение наличия у него способности к личному осмыслению проблем, но в процессе повествования выясняется, что герой обладает лишь интенсивной чуткостью, которая является скорее физиологическим свойством, чем душевным качеством, и потому все личное у него оказывается на самом деле безличным. Эта противоречивость находит выражение и на уровне поэтики повести. Герой "не способен" представлять

личный запрос и потому, что Платонов устраняет из сюжета все "интеллектуальные" параметры, приближает сюжет к фольклорному и мифологическому. Поэтому вместо внутреннего монолога героя доминирует его "вживающееся" слово, которое говорит о расширяющейся до универсальной точки зрения Чагатаева, в результате чего все, что изображается в повести /т.е. "мир"/ оказывается в состоянии без мысли, в состоянии священной наивности, и в отличие от "мира", изображенного в "Котловане" и в "Чевенгуре", запечатленного там в ряде гротескных образов, доведенных до сюрреалистических картин, выражающих бессмысленность всего сущего, - в "Джане" мир бессмысленности приобретает как бы лирический оттенок и изображается с некой, даже нездешней грустью с помощью экспрессивной символики. Основные экспрессивные символы в повести /к их анализу мы вернемся в дальнейшем/, "тело", "земля", "душа", приобретают в некоторой степени и идеологическую значимость, поскольку они отражают бездуховность безличного имманентного мира, вследствие чего само произведение не лишено некоторой схематичности.

В литературе о "Джане" есть указание на то, что 30-е годы -- это кризисный период в творчестве Платонова. Писатель под влиянием внешних обстоятельств делает определенные уступки литературной политике /он пишет и второй вариант повести, в котором "народ" находит свое счастье/. Несмотря на то, что этот жест писателя бесспорно является симптоматическим в истории литературы этого периода, все-таки кризис в творчестве Платонова был вызван не только внешними условиями. Повесть "Джан" свидетельствует о том, что Платонов не может решить проблему, выдвинутую историей развития мысли, и поэтому заново "экспериментирует", как это было не раз в процессе его творчества: писатель безусловно хочет сохранить личностный запрос, но в создавшейся ситуации не может учесть интеллектуальных последствий, вытекающих из противоречивости такого запроса, и поэтому повесть не является эстетически совершенным произведением, однако с точ-

ки зрения истории развития мысли она значительна тем, что Платонов уже ставит в ней под вопрос саму "действенность" безличного закрытого представления о мире.

Действие повести развивается в двух символических локусах: сначала в "верхнем мире", в Москве, а затем большую часть занимает описание "странствия" народа по "адовому дну древнего мира", в пустыне Сары-Камыш. Поэтому и "передвижение" героя также является символическим, оно направлено сверху вниз, что могло бы вызвать ассоциацию с "метафизическими глубинами", но на самом деле это лишь сохранение схемы, ведь "глубина" не является "глубиной души", скорее она символизирует пустоту. Интересно, что и в начале повести Платонов метафорическим жестом как бы "выдвигает" Чагатаева /"он взошел теперь высоко на гору своего ума, откуда виден весь этот летний мир..."/⁴, и в конце "Джана" герой, когда народ уходит от него в разные стороны света, по одиночке, также находится на "высокой террасе" /"он поднялся на самую высокую террасу, откуда виден мир почти во все его концы..."/⁵. Эти метафорические жесты, с одной стороны, воспроизводят библейские параллели, связанные с эпохой Закона и с Моисеем⁶, и с помощью этого приема сюжет повести открывается в сторону мифологизма, а с другой стороны метафоричность подчеркивает и заблуждение Чагатаева: в повести даже речи нет о широкой масштабности его интеллекта, с помощью которого он мог бы исполнить призвание пророка, т.е. взять на себя задачу личного характера, ведь перед нами вместо этого открывается переживание им некой бессмысленной бесконечности, вызванное скорее повышенной чувствительностью героя. Поскольку в дальнейшем "мир" предстает в повести как отражение "внутренних переживаний" Чагатаева, все предстает пустым, случайным, одиноким и бессмысленным, подобным его собственному существованию в мире: "случайная трава", "рундук для мусора", "камень неизвестно откуда", "одинокая старая яблоня", "колесо от локомотива девятнадцатого века" и т.п. Вопреки всему этому предназначение Ча-

гатаева, согласно замыслу писателя, заключается в том, чтобы "одушевлять" мертвые предметы, заботиться о них для осуществления утопической идеи Федорова о "всеобщем воскрешении мертвых".⁷ Поскольку в "Джане" отражено безличное и закрытое представление о мире, сам герой также "обезличен", он является лишь "медиумом" некоего всеохватывающего, безличного, действующего в имманентном мире "абсолюта", стоящего над ним, и таким образом основной принцип личностной закрытой картины мира -- провиденциальность -- превращается в повести в опеку, которая несмотря на то, что она распространена на каждого, все-таки является безличной, становясь выражением "центральной" и "тотальной" воли. Деятельность Чагатаева, направленная на заботу обо всем и на "одушевление" всего "еле"-сущего, не имеет личного характера и потому, что все, о ком он пытается заботиться, также являются медиумами.

Уже в начальных сценах повести изображается стремление героя противостоять забвению: он хочет, чтобы предметы окружающего мира "запомнили" его, чтобы они вспоминали, т.к. он ощущает, что окружающий мир находится, как и он сам, в состоянии забвения, например, шкаф уже не сохраняет ни запаха одежды, ни запаха тела и т.п. В повести и в дальнейшем чрезвычайно важна дихотомия памяти -- забвения, в первую очередь, в связи с изображением народа "джан". На уровне поэтики такая дихотомичность также указывает на наличие в структуре произведения мифологичности, вследствие которой "память" обезличивается. В "Джане" речь идет о коллективной памяти, о возвращении к какому-либо подсознательному началу, которое назвать, "артикулировать" почти невозможно, т.к. по своей сути оно символично, архетипично. Понимание писателем дихотомии "память - забвение" может послужить и расшифровке другой метафоры Платонова, часто встречающейся в его произведениях, "память вещества",⁸ которая подвергается разным метаморфозам и оборачивается своей противоположностью:

"вещество памяти". В результате такого рода метаморфоз, в которых определенное начало, сама материя, изначально не обладающая спиритуальными качествами, превращается в нечто "идеальное", в повести игнорируется не только все личное, но и все сознательное, и поэтому такие "вечные" вопросы, как вопрос о жизни и о смерти, о бытии и о небытии, лишаются смысла, в результате чего не только персонажи повести, но и сам "мир" как бы становится бессознательным, едва обладает памятью, и единственный критерий его "функционирования" это то, в какой степени он еще связан с материей и насколько способен на те волевые импульсы, которые необходимы, чтобы удерживать материю на уровне существования. Поэтому единственной ценностью в мире повести "Джан" является "голый факт" существования, которое надо сохранить, защитить. Однако, "само существование" в произведениях Платонова обычно не сакральная категория, не сакрализуется оно и в "Джане"; "завет существования" здесь не органичен, а дан "сверху", исходит от безличного абсолюта, это -- волевой импульс, который должен осуществиться через героя-медиума. В результате этого из дихотомии "память-забвение" в повести реализуется лишь забвение, память потухает, сохраняются лишь последние вспышки каких-то неясных ощущений. Таким образом, физиологизм у Платонова не обозначает преобладания надо всем витальных ценностей, как, например, в прозе Всеволода Иванова, а наоборот, мы встречаемся с последними проявлениями витализма, которые появляются в форме непосредственной осязаемости, представляющей собой единственную ценность в этом мире, и являются последней возможностью для того, чтобы хотя бы "стимулировать" жизнь, существование.

С этой же проблемой связан центральный экспрессивный символ повести, символ тела. Впервые он вводится при описании Чагатаева в Москве. Когда герой вечером, в общежитии ложится спать, им овладевает "внезапное ощущение телесного счастья", но это всего лишь обман, вызванный органами чувств, и далее в повести уже пишется о том, что на выпускном вечере герой, ус-

лышав музыку, вспоминает свое горе, в его памяти встает неясный образ матери, он переживает ее отсутствие, т.е. на самом деле он ощущает не счастье, а пустоту и бессмысленность существования. После этого в повести эти переживания героя как бы забываются, речь идет уже о том, что о нем все-таки "заботятся", что Москва его кормит /"он съел много хлеба здесь"/, т.к. город "опекает" не душу, а именно тело. Таким образом, тело является "субъектом" всеохватывающей заботы, опекунства над всеми, и этот же принцип "заимствует" и герой, как медиум, когда хочет заботиться о народе, т.е. кормить его тело. Уместно здесь отметить, что в то время как в "Джане" экспрессивный символ тела связан с "опекунством" со стороны безличного абсолюта, в "Котловане" дается пародия на это, гротескно изображается забота о "целостном" теле пролетариата, ведь там хотят построить для "бездомных людей" один-единственный огромный дом, и на бессмысленность такого начинания указывает то, что он не строится "вверх", а наоборот, все более и более уходит в "глубь". Если Платонов в "Котловане" пародирует детерминизм, то в "Джане" он не "возвышается" над ним /это констатирует и позиция повествователя/, а волей-неволей как бы его принимает, внушая мысль о том, что от власти предопределенности в безличном имманентном мире некуда уйти.

В связи с проблематикой детерминизма в "Джане" переосмысляются и самые распространенные платоновские мотивы: сиротство, безотцовщина, отсутствие матери.⁹ В произведениях Платонова материнское начало является своеобразным стихийным началом, символизирует связь с "естеством", т.е. с безличной, родовой природой человека. Отцовское начало у Платонова также не является спиритуальной категорией, оно только потенциально может означать некую духовность, и только в том случае, если оно связано с памятью: но память действует в мире Платонова как отсутствие именно духовного начала, и поэтому обычно у героев нет отцов. В "Джане" же речь идет не об отсутствии отцовского начала, наоборот, оно "налицо", являясь символом "функционирования" без-

личного абсолюта, опекунства. /"Москва кормит человека", "Ленин походил на старика, на доброго отца всех безродных людей на свете..." и т.п./, и поэтому логично, что Чагатаев не собирается искать своего отца, что его не смущает отсутствие "личной памяти" и бессознательное существование. Он отправляется на поиск "естества", материнского начала: это также говорит о "принятии" детерминизма, т.е. о заблуждении и иллюзорной надежде писателя на то, что с помощью опекунства, т.е. с помощью тотальной воли безличного абсолюта можно обеспечить хоть какую-то экзистенцию "естества". Поэтому символ "тело" связан в повести с символом "материнское начало", и эта взаимосвязь изображается не только на уровне отношений, складывающихся между героем и народом "джан", но как бы "подготавливается" и в московской сцене, показывающей взаимоотношения Веры и Чагатаева.

Вера, одинокая, грустная женщина, уже при первой встрече напоминает Чагатаеву природу, "безмолвные травы", и эта метафора бесспорно указывает в контексте романа на символику материнского начала и тела. Когда Чагатаев после вечера выпускников института провожает Веру домой, в ее комнате он замечает старинную двойную картину, висящую над кроватью: на одной части картины земля и небо изображаются как очень близкие друг к другу сферы, изображен также и некий большой человек, который пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, как бы забыв о физиологичности своего тела. А на другой половине картины "туловище человека истомилось...", т.е. перед нами "искатель новой бесконечности" без тела, без головы. Эта по своему характеру гротескная картина как бы символизирует "пустоту" волюнтаристских устремлений; бессмысленность безличного имманентного мира и его бездуховность. Но этой символике Платонов в "Джане" не придерживается до конца: о картине в дальнейшем "забывается", гротескность же Платонов не только устраняет, но своим лиризмом даже "остраняет" ее. Отношения Веры и Чагатаева также проникнуты этим остранным лиризмом, они бессмысленны, но все-таки изображе-

ны так, что производят впечатление некоего "грустного счастья" вследствие отсутствия определенной писательской дистанции.

Вера -- поскольку она является символом тела и материнского начала /она уже имеет дочку и ждет другого ребенка/ -- должна быть "субъектом" всеохватывающего опекуинства безличного абсолюта, и Чагатаев, как медиум представляя этот принцип, так и поступает с ней: он хочет ее во что бы то ни стало сделать счастливой, не хочет ее оставить. При детерминизме, вытекающем из действия безличного абсолюта, одиночество недопустимо, невозможно выйти из-под тотальной власти, недопустимо ничто личное. Несмотря на это и Вера и народ покидают Чагатаева: Вера умирает, а люди из племени "джан", не желая принимать опекуинства, расходятся по одиночке в разные стороны света, не воспользовавшись ничем из тех материальных благ, которые были предоставлены им в результате хлопот Чагатаева. Эта символическая концовка повести также является противоречивой, поскольку на первый взгляд кажется, что "безличные" стремления Чагатаева могут привести к некой "цели" личного характера. На самом деле здесь ставится под вопрос "логика" безличного закрытого представления о мире, но без критики со стороны писателя, а так, что решение вопроса дано как *deus ex machina*: неизвестно откуда, из какого скрытого источника проявляются "вдруг" импульсы личного характера в безличном мире, их проявление, несмотря на то, что сам запрос обоснован, все-таки в повести не мотивировано. Поэтому не случайно, что в литературе о "Джане" до сих пор не освещена должным образом концовка,¹⁰ и именно потому, что не исследуется противоречивость в позиции писателя, да и со стороны поэтики также не расшифровывается ее символика. Если считать, что "Джан" имеет мифологическую структуру, то и из этого вытекает, что согласно логике мифа также не допускается "освобождение" от сил, управляющих этим закрытым миром, от предопределенности: в "Джане" же создается впечатление, что народ как бы "уходит" из мифа, из мира, структурированного дихотомией "ад" - "рай".

Экспрессивный символ тела, как мы на это уже указали, в очень малой степени обладает физиологическими качествами: тело сохранило из витальных ценностей очень немного; лишь потухающую теплоту, некие слабые ощущения. Между Верой и Чагатаевым поэтому невозможна телесная связь, не существуют и чувства, вместо любви Чагатаев владеет только "неясным сожалением" к ней, он вживается в ее положение, но все это происходит бесстрастно, это скорее у него некая обязанность, а не чувство. Символика "тела" еще более экспрессивна, и в то же время более отвлеченна во второй части повести. Здесь идет речь о способах поддержания "жизни", главным из которых является "движение", и таким образом "движение" и "существование" даны как синонимы. Двигается и народ и герой. Вместо того, чтобы вести народ, надо его держать в состоянии "вечного движения", т.к. единственная форма существования -- передвижение -- как полагает Нур-Мухаммед, антипод Чагатаева, поскольку он механически, не "вживаясь", исполняет задачу "опекунства", исходящего от безличного абсолюта. В противовес Чагатаеву Нур-Мухаммед не способен даже ощущать пустоту. Тело Чагатаева, странствующего вместе с народом, постепенно иссыхает, теряет свою жизненную энергию, как и тело народа, и подобно им становится все более безжизненной, пустой и природа. Исходя из этого наблюдения, можно объяснить идеологизированную символику "целостного тела" - "коллектива" в повести. Истощенный Чагатаев последними усилиями как бы "воскрешает" архетипику Прометея:¹¹ притворяясь мертвым, он достигает того, что на его тело летят птицы, и он убивает их, чтобы накормить народ. Эта повышенная символичность поступка героя создает такое впечатление, что он хочет осуществить "идеал" безличной, закрытой картины мира, и его тело -- как залог заботы обо всех, заботы о существовании каждого, является как бы соединительным звеном между другими телами, другими "людьми". Символика "целостное тело" -- "коллектив" таким образом становится полностью отвлеченной в повести и уже не имеет ничего общего с физиологическим

оттенком, присущим символу "тело", приобретая значение "пустоты". " Чего ожидали от Чагатаева эти люди? Разве они наедятся одной или двумя птицами? Нет. Но тоска их может превратиться в радость, если каждый получит щипанный кусочек птичьего мяса. Это послужит не для сытости, а для соединения с общей жизнью и друг с другом, оно даст им чувство действительности, и они вспомнят свое существование".¹² Таким образом, сам "голый факт существования", который, как на это уже указывалось раньше, не является сакральной категорией, уже окончательно превращается в символ некоего бытия-фантома, тело уже не обладает никакими витальными признаками, оно на самом деле пустая схема, которая уже не имеет ничего общего ни с жизнью, ни со счастьем, как хотелось бы герою, а скорее приобщается к небытию, к материи "без памяти". То, что тело "удерживается" в жизни практическим способом /т.е. людей кормят/ не придает ему осмысленности, и это Платонов, несмотря на наличие противоречий, хочет подчеркнуть, но в то же время писатель не расстаётся с мыслью о том, что универсальность является важным принципом даже и в том случае, если он не доведен до сознания героев.

С экспрессивным символом тела, т.е. с материнским началом связан в повести символ земли. Мать Чагатаева, Голчатая даже прямо названа "телом" /258/, а народ "джан" как бы утратил свое тело, он "скелет" /302/, потому что не обладает началом, которое символически является телом народа, землей. Амбивалентное значение символа "земля" выражается и в том, что земля "была похожа.. даже на тело человека".¹³ Мотив странствия также связан с этими двумя символами. Чагатаев отправляется в путь в поисках матери, а народ "джан" ищет "земли", "земного счастья". Ряд символов "материнское начало" -- "тело" -- "земля" образует и мифологическую структуру произведения. В космогонических мифах универсальным мотивом является мотив матери-земли, и нередко материальными составными частями акта творения бывают части тела, или тела убитых титанов и т.п. /см. в "Джане" -- указание¹⁴

на мифологический сюжет о Прометее/. В этом контексте образ Чагатаева постепенно приобретает мифологические контуры т.н. "культурного героя"¹⁵ как первого человека, который из ничего хочет создать некую культурную традицию, ведь народ "джан" не обладает ни землей, ни этническими свойствами, он состоит из рабов, сирот, стариков, неверующих и преступников, и его характеризует отсутствие какого-либо коллективного принципа. Здесь даже речи нет о привязанности к чему-либо, "люди" являются символами какой-то окончательной обездоленности, оставленности. Сам "культурный герой", Чагатаев также неспособен дать им некое начало, землю, связанную с возможностью осмысленной деятельности. Поэтому глубоко символичной является смерть Гюлчатай, которая наступает именно тогда, когда кажется, что осуществилась мечта Чагатаева, "забота о теле", когда привозят из Ташкента продукты и строят для народа несколько домов. Этим подчеркивается, что забота о народе, которая заключается в том, чтобы кормить его, не является "культурной миссией" даже на мифологическом уровне: культура по своей сути не только "материальная", и поскольку в мире повести деятельность Чагатаева лишена интеллектуального содержания, она не "освящена", т.к. не осмысленна, поэтому она не может быть не только деятельностью духовного характера, но и на мифологическом уровне она также не может стать культовой.

Этим объясняется, что и третий экспрессивный символ повести "душа" также противоречив по значению. Название повести "Джан" расшифровывается в тексте: "Это означает душу или милую жизнь. У народа ничего не было, кроме души и милой жизни, которую ему дали женщины-матери, потому что они его родили..."¹⁶

То есть народ "джан" - душа, а не тело, ведь и его жизнь не является его собственной жизнью. В этом смысле проясняется значение "бестелесной души". В символике повести не только опустошенность тела, но и опустошенность души не раз подчеркивается: она не имеет психологических качеств, чувства; народ "джан" име-

ет только одно желание - умереть, и именно смерть является настоящим состоянием бестелесной души. Таким образом, символ "душа" также связан с материнским началом /с естеством/, которое равно телу и земле. В символике повести три главных символа однозначны: они означают пустоту, квази-существование и лишь схему бытия. Поэтому "эксперимент" Чагатаева, волюнтаристские стремления мифологического "культурного героя" направлены на опустошенную материю, которая пребывает в безличном имманентном мире, и потому безнадежны попытки ее "одушевления".

Платонов в "Джане" хочет как бы отождествиться с изображаемым им миром, что доказывается и повышенной лиричностью повествовательного тона, и только в редких случаях можно найти формы выражения писательской дистанции. Позиция писателя, который не в состоянии совместить с принципом универсальности и принцип интеллектуализма, с точки зрения истории развития мысли в литературе 30-х годов симптоматическое явление: "анахронизм" безличного закрытого представления о мире осознается писателем, но разработать новую форму личностного принципа он пока не может, поэтому в "Джане" можно найти лишь импульсы, которые указывают на этот запрос писателя, но эстетически принцип пока только потенциален.

Один из наилучших знатоков творчества Андрея Платонова Л. Шубин пишет о нем: "Он был интеллигентом, который никогда не вышел из народа".¹⁷ Замечание Шубина также указывает на то, что "внутренний взгляд" в творчестве писателя, т.е. представительство принципа универсальности для него чрезвычайно важно, но в то же время это его и ограничивает: безлично, коллективно невозможно осуществить принцип личностного начала, невозможно волюнтаристски отказаться от интеллектуального потенциала, с помощью которого в художественном произведении должна соблюдаться дистанция между авторским словом и изображаемым; и это противоречие в писательской позиции, на наш взгляд, нашло отражение в повести "Джан".

1. См. о сходных мотивах в "Джане", "Чевергуре", "Котловане": М. Геллер. А. Платонов. В поисках счастья. Париж, 1982, с. 326.
2. См., напр., расшифровку символики имени "Назар" в работе: Eric Naiman. The Thematic Mithology of Andrej Platonov. Russian Literature. XXI--II 1987, pp. 189--213. "The name Nazar in Russian, but it is close phonetically to the Farsi "nazer" /nāz /, meaning observer. Čagatajev, like Dvornov, bears inside him a dual potential: he can bring vision and light to his people, but he can also, through an excessive focus on his own power and vision, cause their death and bring their souls not "into the light" /v svet/ but "into the afterworld" /na tot svet/" /pp. 212./, см. еще: V. Rister. Имя персонажа у Платонова. Russian Literature XXII--II 1987, с. 133--147.
3. М. Геллер. А. Платонов. с. 401; Е. Naiman, с. 210.
4. А. Платонов. Потомки солнца. Повести и рассказы. М., 1974, с. 229.
5. См. там же: с. 319.
6. Н.Г. Полтавцева. Критика мифологического сознания в творчестве Андрея Платонова. Изд. Ростовского университета, 1977, с. 108--109.
7. Елена Толстая-Сегал. Идеологические контексты Платонова. Russian Literature. IX--III. 1981, pp. 231--280. p. 246., М. Геллер. Ук. соч., с. 30--54.
8. Л. Шубин. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. М., 1987, с. 33.
9. Указание на эту мотивику см. в книге М. Геллера. М. Геллер. Ук. соч., с. 228--238.
10. М. Геллер, например, пишет о "втором варианте" повести, написанном Платоновым под давлением внешних обстоятельств, но не дает анализа концовки "первого" истинного варианта с точки зрения структуры произведения. М. Геллер. Ук. соч., с. 332--333.
11. Н.Г. Полтавцева. Ук. соч., с. 108--109. Е. Naiman. Ук. соч., с. 211.
12. А. Платонов. Ук. соч., с. 300.
13. См. там же, с. 247.
14. Мифы народов мира. т. I--II. М., 1982. т. II. Космогонические мифы, с. 8.

15. Ук. соч. т. II. Культурный герой, с. 25--28.
16. А. Платонов. Ук. соч., с. 245.
17. Л. Шубин. Ук. соч., с. 148.

ОБРАЗ ЛЕВИЯ МАТВЕЯ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА
"МАСТЕР И МАРГАРИТА"

А. Заварзин

За сравнительно небольшое время, прошедшее после появления в печати романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита", опубликовано большое количество работ, посвященных различным аспектам исследования этого произведения, но об образе Левия Матвея в романе написано немного. Исследователей привлекают в первую очередь заглавные герои -- Мастер и Маргарита, а также фигуры Воланда и Иешуа. В тексте романа Левию Матвею отведено довольно скромное по объему место, но этот образ несет большую смысловую и функциональную нагрузку. Левий Матвей связан в романе почти со всеми основными героями: он ученик Иешуа, он встречается с Пилатом и Воландом, он близок Маргарите, которая вспоминает его в самые тяжелые минуты своей жизни, и сам Левий просит за Маргариту Воланда, кроме того, Левий многое объединяет с Иваном Бездомным-Поныревым, которого Мастер называет своим учеником. Левий Матвей -- единственный герой романа /не считая, конечно, Иешуа/, о котором мы узнаем, что он заслужил "свет". Его посмертная судьба сопоставляется с судьбой Мастера и Пилата. Левий Матвей встречается с Воландом, и к Левию обращены слова Воланда о необходимости существования зла и теней. Рядом с Левием по-новому раскрывается фигура Воланда -- одна из самых сложных в романе. С образом Левия Матвея тесно связана проблема соотношения "древних" глав, которые являются как бы романом в романе, и текста канонического источника -- Нового Завета. Левий не только один из героев романа, имеющих евангельский прототип, он в романе автор записей об Иешуа, которые соотносятся с Евангелием от Матфея. Мы попытаемся кратко рассмотреть некоторые из перечисленных проблем.

При описании героев, имеющих прототипы в Новом Завете, Булгаков отталкивается не только от текста Нового Завета, но и от традиции изображения этих личностей, сложившейся в Церкви, т.е. от лика, иконы в широком смысле слова. Так, при изображении внешности евангельских персонажей, Булгаков явно полемизирует с традиционным изображением их в иконописи. При описании внешности Левия Матвея постоянно подчеркивается его неблагообразность. У него "гноящиеся от солнца и бессонницы глаза", на нем "истасканный в скитаниях, из голубого превратившийся в грязно-серый, таллиф, по его груди стекал "грязный пот"¹.

Когда Левий предстает перед прокуратором, тот видит, что "на балкон вступил неизвестный маленький и тощий человек... Пришедший человек, лет под сорок, был черен, покрыт засохшей грязью, смотрел по-волчьи, исподлобья"². Таким видит Левия Матвея и Воланд: "Из стены вышел оборванный, выпачканный в глине мрачный человек в хитоне, в самодельных сандалях, чернобородый"³. Следует отметить, что к Воланду Левий Матвей приходит "из света", и то, что внешность его никак не изменяется, говорит о том, что внешность Левия имеет очень важное значение и говорит о внутренней сущности этого героя. Также подчеркивается в романе и внешнее неблагообразие Иешуа.

Внешности Левия Матвея и Иешуа противопоставляется в романе внешность Иуды из Кириафа -- единственного внешне красивого персонажа романа, имеющего прототип в Евангелии. Интересно, что Пилат представляет себе Иуду таким, как его принято изображать в живописи -- стариком. "Ах, жадный старик из Кириафа, -- улыбаясь заметил прокуратор, ведь он старик?"⁴. Аффраний сообщает Пилату, что Иуда молодой человек и "очень красив". Лицо убитого Иуды представилось смотрящему "каким-то одухотворенно красивым"⁵, т.е. таким, каким принято изображать на иконах лики святых. Таким образом, внешность героев романа после-

довательно противопоставляется их традиционным изображениям. Во внешности Матвея особенно выделяется взгляд /он смотрит "исподлобья", "по-волчьи", у него "гноящиеся глаза" и т.д./ и одежда. Это -- прямое противопоставление спокойному и ясному взгляду Святых на иконах и их сияющим ризам.

Вразрез с традиционными представлениями идет и отношение Иешуа к Левию. Слова Иешуа "Эти хорошие люди /.../ ничему не учились и все перепутали, что я говорил"⁶ относятся прежде всего к Левию Матвею. Пилат также замечает, что Левий неверно понял учение Иешуа. Он говорит Матвею: "Ты, я знаю, считаешь себя учеником Иешуа, но я тебе скажу, что ты не усвоил ничего из того, чему он тебя учил"⁷. Невежество Левия подчеркивается в течение всего романа. Воланд дважды говорит Левию: "Ты глуп"⁸.

Таким образом, ни внешность Левия Матвея, ни его отношения с учителем не соответствуют каноническим представлениям об Апостоле и Евангелисте Матфее. Тем не менее в конце романа мы узнаем, что Левий -- единственный герой романа, который заслужил свет. Лесскис объясняет это силой веры Матвея. "Левий не то, чтобы усвоил истину Иешуа /сам Иешуа сказал ведь, что Левий записывает совсем не то, что говорит учитель, не намеренно, конечно, а по неразумению/, Левий поверил непреложно, что сам Иешуа -- это и есть Истина. И сила его веры такова, что ему прощается и богохульство, и намерение убить Иешуа, чтобы избавить его от страданий, убить себя, убить Иуду, и в мире трансцендентном Левий получил вечное бытие в качестве единственного признанного ученика Иешуа /см. гл. 29/⁹. При описании внешности Левия Матвея в романе подчеркивается то, что он похож на нищего. Наиболее подробное описание внешности Левия дано в главе "Погребение". Это описание заканчивается так: "Словом, он был очень непригляден и скорее всего походил на городского нищего, каких много толчется на террасах храма или на базарах шумного и грязного Нижнего Города"¹⁰. Здесь прямо говорится, что внешность Левия можно выразить одним словом, и

это слово -- "нищий". В той же главе эпитет "нищий" по отношению к Левии повторяется еще раз. Пилат говорит ему: "... не-зачем тебе, одинокому, ходить в нищей одежде без пристанища"¹¹. Нищенство Матвея подчеркивается и в последней главе романа, когда Пилат, по словам Воланда "... утверждает, что охотно бы поменялся своею участком с оборванным бродягой Левием Матвеем"¹², причем нищета Левия упоминается здесь в связи с его посмертной участью. Многократно повторяющийся в романе мотив нищенства Левия Матвея, а также его невежество в сопоставлении с его посмертной участью вызывают сильную ассоциацию с первой Заповедью блаженства: "Блаженны нищие духом: яко тех есть Царство Небесное" /Мф. V, 3; Лк. VI, 20/. В отношении Матвея эта заповедь сбывается буквально, причем смысл "духовного нищенства" Левия раскрывается полностью лишь в конце романа, когда Левий приходит к Воланду посланцем из "света", т.е. из Царства Небесного.

Надо еще отметить, что нищенство Матвея добровольное. Он сам "бросил деньги на дорогу", заявив, что "отныне деньги ему стали ненавистны"¹³, а когда Пилат предложил ему разбирать и хранить папирусы в его библиотеке в Кесарии, Левий отказывается от благополучного существования и возможности стать образованным человеком. Таким образом, нищенство Матвея не является следствием случайного стечения обстоятельств.

Прямо отвергая каноническую традицию изображения Апостола Матфея, Булгаков скрыто вводит в роман евангельский мотив "нищих духом", который играет чрезвычайно важную роль в философско-религиозном плане романа. Левий Матвей в романе напоминает тех первохристиан, о которых Апостол Павел говорил: "Посмотрите, братия, кто вы, призванные: не много из вас мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных. Но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых; и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное; и не знатное мира и уничиженное и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить

значащее" /I Кор. I, 26--28/.

"Немудрому", "немощному" и "незнатному" Левию Матвею в романе противостоит пятый прокуратор Иудеи "сын короля звездочета, всадник Понтий Пилат". Между Левием Матвеем и Пилатом, несмотря на все их отличия, есть много общего. До встречи с Иешуа Левий Матвей, так же как Пилат, состоял на государственной службе -- был сборщиком податей, хотя, конечно, занимал несравнимо более низкое положение, чем Пилат. При первой встрече с Иешуа и Левий Матвей и Пилат поначалу относятся к нему неприязненно. Левий называет Иешуа "собакой", а прокуратор "лжецом" и "разбойником"¹⁴. После беседы с Иешуа Пилат, так же как Левий, изменяет свое отношение к нему. Иешуа рассказывает о Матвее: "... однако, послушав меня, но стал смягчаться, /.../ наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мною путешествовать..."¹⁵. Пилат, после того как Иешуа излечил его от гемикрании, также проникается симпатией к "бродячему философу". Однако у прокуратора, в отличие от Левиа, не хватает смелости на такой же решительный шаг, хотя Иешуа и предлагает ему сделать практически то же самое, что сделал Матвей. Иешуа предлагает прокуратору "оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях"¹⁶, т.е. отправиться с ним путешествовать. Впоследствии прокуратор понимает, что он совершил непоправимую ошибку, и пытается ее исправить.

Во время казни и после нее Пилат делает то, что хотел бы сделать Левий, даже в их реакции на события есть много общего. После того, как Каифа отказался освободить Иешуа, Пилата охватил "самый страшный гнев, гнев бессилия"¹⁷. Левий Матвей, после неудачной попытки избавить своего учителя от страданий, "впал в ярость"¹⁸. Так же как Матвей с мучительным нетерпением ждет смерти Иешуа, прокуратор ждет известий о казни. Мысль убить Иешуа, чтобы избавить его от мучительной смерти, приходит и Пилату и Левию. Левию не удается пробиться сквозь цепь солдат, И Иешуа закололи копьем по приказу прокуратора. Нако-

нец, Пилат опережает Левия с убийством Иуды. Даже хлебный нож, которым Левий Матвей хотел зарезать Иешуа, оказывается в руках у Пилата: "Пилат поглядел на широкое лезвие, попробовал пальцем, остер ли нож, зачем-то"¹⁹. Своим действием Пилат пытается оправдаться перед своей совестью и перед Левием Матвеем. Прокуратор ищет встречи с Матвеем и всячески старается завоевать его расположение и получить прощение. Путь Левия является для Пилата путем, по которому он сам мог бы пойти, если бы у него хватило смелости. Таким образом, Левий Матвей является для Пилата воплощением его вины, и страдающий на безотрадной каменистой площадке от бессонницы Пилат любит повторять, что "... более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу. Он утверждает, что он охотно бы поменялся своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем"²⁰.

В совпадении поведения Пилата и Левия во время и после казни есть и другой смысл. Действиями Пилата руководит чувство непоправимой вины, но и Левий Матвей хочет убить Иешуа и Иуду потому, что хочет исправить свою вину. Хотя формально Левий не виноват в смерти учителя, он чувствует, что в его смерти есть и его вина. Во время казни Левий обрушивает на себя поток самообвинений: " -- О, я глупец! -- бормотал он, раскачиваясь на камне в душевной боли и ногтями царапая смуглую грудь, -- глупец, неразумная женщина, трус! Падаль я, а не человек!"²¹. Чувство вины остается у Матвея и после смерти Иешуа, и чтобы хоть как-то облегчить его Левий и решает убить Иуду. Сознание личной ответственности и вины за смерть Иешуа, в которой объективно Левий совсем не виноват, приближает его сознание к христианскому. То, что автор "не дает" Левию Матвею совершить убийство /это делает Понтий Пилат/, говорит о том, что в смерти Иешуа действительно нет его вины. Это подтверждается и посмертной судьбой Левия.

Таким образом, Левий Матвей и Понтий Пилат тесно "взаимодействуют" в романе. Их связывает один из самых важных мотивов в романе -- мотив вины и возмездия.

В 29-ой главе описана встреча Левия Матвея с Воландом. В первых редакциях романа Левий Матвей не встречался с Воландом. М. Чудакова пишет: "14 мая 1939 года были внесены важные изменения в конец романа. В тексте, конченном год назад, 24 июня 1938 года, решение судьбы Мастера приносил "вестник в темном, который "что-то сказал Воланду". Теперь появился Левий Матвей и разговор его с Воландом, где произнесены были слова: "Он не заслужил света, он заслужил покой", составляющие до сих пор загадку для критиков"²². Не меньшую "загадку для критиков" составляет и фигура Воланда в романе, которая после встречи с Матвеем раскрывается с неожиданной стороны. При встрече с Левием Матвеем обычно царственно-невозмутимый Воланд вызывает явное раздражение и произносит целую речь в защиту зла и теней перед Левием, которого считает глупцом /"Ты глуп" дважды говорит он Матвею/.

Раздражение Воланда вызвали слова Левия Матвея "я не хочу, чтобы ты здравствовал". В ответ Воланд говорит:

"Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получают-ся от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывает тени от деревьев и живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп"²³.

Доводы Воланда логически безупречны, он доказывает Левию, что уничтожить зло можно, лишь уничтожив мир. Матвей ничего не отвечает Воланду, он только называет его "старым софистом", т.е. намекает на то, что логически безупречные доводы сатаны есть софизм -- формально кажущееся правильным, но ложное по существу умозаключение. Позиция Левия Матвея дана в контексте романа, где присутствует тема Апокалипсиса. Само употребление слова "свет" в романе вызывает ассоциации с Новым Иерусали-

мом, о котором пророчествовал св. Иоанн Богослов. В романе говорится, что Левий пришел из света, т.е. находится в свете. Св. Иоанн Богослов пишет о Новом Иерусалиме: "И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его -- Агнец. Спасенные народы будут ходить в свете его..." /Откр. XXI, 23, 24/. Таким образом, Левий Матвей, при жизни житель Ветхого Иерусалима, появляется из Нового Иерусалима. Картина, которую Воланд предлагает представить Левию Матвею, напоминает картину гибели мира в Апокалипсисе. В качестве примера Воланд указывает на тень от своей шпаги, но ранее говорится, что его шпага представляет из себя солнечные часы: "Его длинная и широкая шпага была воткнута между двумя растрескавшимися плитами, так что получились солнечные часы"²⁴. Указание на солнечные часы вызывает в данном контексте сильную ассоциацию с известным местом из Апокалипсиса, где говорится об уничтожении времени: "И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку к небу и клялся Живущим во веки веков /.../, что времени больше не будет" /Откр. X, 6/.

Воланд как бы пародирует учение о конце света и защищает мир от поборника добра Левиа Матвея. В этом нет никакого противоречия, ведь Воланд -- "князь мира сего" и, естественно, заинтересован в сохранении своих владений.

При встрече с Левием Матвеем проявляется ограниченность Воланда, для которого "наслаждение голым светом" представляется просто глупостью. Пришедший из света Левий Матвей мог бы противопоставить доводам Воланда свой опыт, но для Воланда этот опыт не доступен. Ограниченность Воланда проявляется и в том, что он не понимает решения о посмертной судьбе Мастера. "А что же вы не берсте его к себе, в свет?"²⁵, -- спрашивает Воланд Матвея.

Говоря с таким Воландом так, "как будто он не признает теней, а также и зла", Левий Матвей во многом напоминает Ива-

на Бездомного, который на Патриарших прудах заявил самому дьяволу, что дьявола не существует. Интересно, что и реакция Воланда во многом сходна. Он "раздражился и крикнул сурово: -- Так, стало быть, так таки и нету?"²⁶. Позднее Воланд говорит Мастеру о Бездомном: "Он меня самого едва не свел с ума, доказывая мне, что меня нету!" Характерно, что после этого признания Воланд спрашивает Мастера: "Но вы-то верите, что это действительно я?"²⁷. Создается впечатление, что задача дьявола -- добиться у всех, с кем он встречается, признания своего существования. Берлиоза он также "страстно попросил: -- Но умоляю вас на прощание, поверьте хоть в то, что дьявол существует!"²⁸. Иван Бездомный, доказывая самому дьяволу, что того не существует, попадает в комичную ситуацию. Его взгляды противоречат реальности, с которой он столкнулся на Патриарших прудах, и это приводит его в сумасшедший дом, где он, наконец, вынужден примириться с этой реальностью.

Одна и та же тема повторяется в романе в пародийном и в "высоком" плане. При встрече Левия Матвея с Воландом речь также идет о существовании дьявола, но в этой ситуации нет ничего комичного. Левий Матвей не хочет признать абсолютности, онтологичности зла и это неожиданно сближает его с Иешуа, который проповедовал, что "злых людей нет на свете"²⁹.

Записи Левия Матвея, которые явно ассоциируются с Евангелием от Матфея, уже во второй главе романа объявляются не соответствующими действительности самим Иешуа. На допросе у Пилата Иешуа говорит о Левии: "... ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но однажды я заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил"³⁰. Берлиоз также говорит Бездомному, что "... ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда"³¹. Эти же слова повторяет Воланд в ответ на замечание Берлиоза о том, что его рассказ "совершенно не совпадает с евангельскими рассказами"³².

Таким образом, в романе достоверность Евангелий и, соответственно, записей Левия Матвея отрицается тремя героями, стоящими на самых противоположных точках зрения: самим Иешуа, его антагонистом Воландом и атеистом Берлиозом, причем отрицается на первых же страницах романа. Взамен в романе дается другая версия тех же событий, которая излагается разными лицами. Начинает повествование Воланд, продолжение снится Иванушке Бездомному, окончание Маргарита читает в чудесно восстановленном из пепла романе Мастера. Все части повествования составляют единое целое, таким образом создается ощущение, что существует единственная истинная версия событий, которая представляет из себя, по замечанию Гаспарова, роман-пассион³³.

Евангельское изложение событий не отвергается в романе полностью, целые эпизоды и многие детали остаются почти без изменений. Например, рассказ Иешуа о его встрече с Левием Матвеем практически совпадает с эпизодом призвания Матфея, который есть во всех синоптических Евангелиях /Мф. IX, 9; Мк. II, 13--14; Лк. V, 27--28/. В романе изменилось только место встречи. Иешуа встречается с Левием в Виффагии, а не в Галилее, как в канонических Евангелиях. Виффагия упомянута в романе не случайно. Вскоре после того, как Иешуа рассказывает прокуратору о своей встрече с Матвеем, Пилат спрашивает его: "Кстати, скажи, верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпой черни, кричавшей тебе приветствия как бы некому пророку? -- тут прокуратор указал на свиток пергамента"³⁴. В свитке пергамента, таким образом, описан вход Господен в Ерусалим /Мф. XXI, 1--2; Мк. XI, 1--2; Лк. XIX, 29--44; Ин. XII, 12--19/, и, согласно Евангелиям, в Виффагию Иисус послал своих учеников за ослом. В романе Иешуа отвечает Пилату, что у него нет никакого осла, и что "Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пепком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не

знал"³⁵.

Как видно из приведенного примера, одни части канонического текста как бы принимаются автором, а другие отвергаются, причем некоторые части канонического текста, достоверность которых отрицается в романе, не просто трансформируются или заменяются, а прямо оспариваются. В романе не просто дана, отличная от евангельской, версия входа в Иерусалим, -- наряду с романной версией в тексте присутствует и каноническое изложение событий. Расхождения с евангельским текстом явно подчеркиваются. Такое отношение к Новому Завету некоторыми критиками принимается за попытку дать "исторически достоверное" изложение евангельских событий и "разрушить евангельскую легенду"³⁶.

И.Ф. Бэлза, например, приводит в своей статье записи Левия Матвея, которые читает в романе Понтий Пилат: "Смерти нет... "Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты..." "Мы увидим чистую реку жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл..."³⁷. Бэлза считает, что эти записи в романе соответствуют так называемым логиям -- записям отдельных событий из жизни и поучений Иисуса, сделанных, как полагают исследователи, еще при его жизни, и послуживших основой для составления Евангелий. Далее И.Ф. Бэлза пишет: "И читая эти "логии", авторство которых принадлежит, разумеется, Булгакову, можно понять, насколько он стремился показать неточность и запутанность записей, постепенно складывающихся в евангельский текст"³⁸. Хочется обратить внимание на неточность цитаты в статье Бэлзы; в романе: "Мы увидим чистую реку воды жизни..."³⁹, т.е. в романе почти дословно приводятся слова из Откровения Св. Иоанна Богослова, где говорится: "И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца" /Откр. XXI, 1/, там же: "И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже..." /Откр. XXI, 4/. Авторство этих "логий", таким

образом, принадлежит не совсем Булгакову, записи Левия -- это явная отсылка к Апокалипсису. Во-первых, это напоминание о суде, который ждет Пилата, читающего эти записи, и о его бессмертии. Мысль о бессмертии преследует Пилата с момента вынесения приговора: "Мысли понеслись короткие, бес-связные и необыкновенные: "Погиб!", потом: "Погибли!..." И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то длженствующим непременно быть -- и с кем?! -- бессмертии, причем бессмер-тие почему-то вызывало нестерпимую тоску"⁴⁰. Слова "смерти нет" относятся не только к Пилату. Эти слова записаны Леви-ем на Лысой Горе, когда он ждал смерти для своего учителя, как избавления от страданий. В романе приводится три записи Ле-вия Матвея, сделанные во время казни Иешуа: "Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а смерти все нет!" Далее: "Солнце склоняется, а смерти нет". Теперь Левий безна-дежно записал острой палочкой так: "Бог! За что ты гневаешь-ся на него? Пошли ему смерть"⁴¹. Левий Матвей делал эти запи-си в состоянии отчаяния и безнадежности, но в контексте Апо-калипсиса они приобретают совсем другое значение. Здесь речь идет уже о Воскресении. Тема воскресения постоянно варьирует-ся в романе. Как показывает М. Гаспаров, мотив воскресения решается как пародийно /"смерть" Степы Лиходеева /он подумал: "Я умираю..." / и последующее воскресение-вознесение в Ялту-эдем /"красивый город на горах"/, смерть на сцене артиста Саввы Потаповича Куролесова во сне Босого, "жульническое" воскресение Бегемота и т.п./, так и в "высоком" плане /смерть и воскресение Мастера и Маргариты, бессмертие Пилата, Левия Матвея и Иешуа/⁴².

М. Гаспаров характеризует отношение текста романа к тексту Нового Завета, как отношение "прежде всего полемичес-кое"⁴³. В результате полемики текст Нового Завета постоянно присутствует в романе, читателю все время "напоминают" о нем. Явно и подчеркнуто опровергая евангельские сюжеты, Булгаков через ряд ассоциаций вводит их в глубинную структуру романа

в качестве особо важных, ключевых моментов его смысла. Евангельский текст, "... который открыто на каждом шагу опровергается, через посредство мотивной техники постоянно скрыто присутствует в романе"⁴⁴. В записях Левия Матвея проявляется тема Апокалипсиса, очень важная в романе, а также, связанные с ней мотивы воскресения, искупления и бессмертия.

Отношение образа Левия Матвея в романе к каноническим представлениям об Апостоле и Евангелисте строится по тому же принципу, что и отношение текста романа к каноническому тексту: в романе соответствие Левия этим представлениям подчеркнуто и явно отрицается, но скрыто присутствует в глубинной структуре романа. Левий Матвей является основным носителем христианских мотивов в романе.

Примечания

1. М.А. Булгаков. Романы. Изд-во "Художественная литература". М., 1973, с. 592. Цитаты из романа в дальнейшем приводятся по этому изданию.
2. Там же, с. 743.
3. Там же, с. 775.
4. Там же, с. 722.
5. Там же, с. 733.
6. Там же, с. 439.
7. Там же, с. 745.
8. Там же, с. 776.
9. Г.А. Лесскис. "Мастер и Маргарита" Булгакова. /Манера повествования, жанр, макрокомпозиция/. -- "Известия АН СССР. Серия литературы и языка". 1985, т. 44, № 1, с. 59.
10. М.А. Булгаков. Ук. соч., с. 743.
11. Там же, с. 745.
12. Там же, с. 797.
13. Там же, с. 440.
14. Там же, с. 438, 439.

15. Там же, с. 440.
16. Там же, с. 441.
17. Там же, с. 452.
18. Там же, с. 594.
19. Там же, с. 744.
20. Там же, с. 797.
21. Там же, с. 592.
22. М. Чудакова. Архив Булгакова. -- В кн.: Записки отдела рукописей Всесоюзной библиотеки им. Ленина. 1976, т. 37, с. 135.
23. М.А. Булгаков. Ук. соч., с. 776.
24. Там же, с. 774.
25. Там же, с. 776.
26. Там же, с. 461.
27. Там же, с. 702.
28. Там же, с. 461.
29. Там же, с. 444.
30. Там же, с. 439.
31. Там же, с. 459.
32. Там же, с. 459.
33. Б. Гаспаров. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита", --
34. М.А. Булгаков. Ук. соч., с. 443.
35. Там же, с. 443.
36. См.: И.Ф. Бэлза. Генеалогия "Мастера и Маргариты". -- В кн.: Контекст-1978. М., 1978, с. 157, 169; Г. Эльбаум. Анализ иудейских глав "Мастера и Маргариты" М. Булгакова. Изд-во "Ардис", Анн Арбор, 1981, с. 5--6.
37. И.Ф. Бэлза. Ук. соч., с. 159.
38. Там же, с. 159.
39. М.А. Булгаков. Ук. соч., с. 744.
40. Там же, с. 446.
41. Там же, с. 592.
42. Б. Гаспаров. Ук. соч., с. 220.
43. Там же, с. 198.
44. Там же, с. 242.

РАССКАЗ "ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК" И ПРОБЛЕМА
КРИЗИСА ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВ. БУНИНА

Ю. Катона

Резкий поворот в бунинском творчестве в середине десятих годов был отмечен уже современной ему критикой, но, судя по её подходу к этому явлению, она не дала достаточного истолкования изменению писательской позиции. После так называемых "деревенских" рассказов /"Деревня", 1910, "Суходол", 1911, "Веселый двор", 1911/, в которых Бунин пытается найти причины своеобразного исторического развития России и ставит целью определение русского национального характера, из-под его пера неожиданно выходят такие произведения, которые ни по своей проблематике, ни по методу изображения не продолжают поиски предшествующих лет. Современная Бунину критика выделяет из них рассказ "Аглая" /1916/ как самый непонятный.¹ В советском литературоведении тоже часто пишется о том, что в десятые годы писатель отходит от реалистического изображения конкретных общественных проблем, от эмпирической действительности, его историческое мышление расширяется и принимает философический характер. Темы рассказов берутся из прошлого, из легенд, и в них он, почти без исключения, ставит так называемые "вечные" вопросы, освещает поворотные и последние "вехи" человеческого бытия - смерть, рождение, любовь. В специальной литературе, кроме констатации изменения писательской позиции встречаются и оценки этого периода творчества, прежде всего, в работах О.В. Сливичкой, которая занимается изучением именно этого периода творчества Бунина, придавая особенную значительность этому периоду в творчестве писателя в целом, потому что, по ее мнению, это есть время окончательного формирования художественного мира писателя. "Поэтому анализ творчества 1914-1917 годов позволяет сделать и общие выводы о своеобразии Бунина-художника и о его месте в истории

русской литературы"².

Присоединяясь к этой оценке творчества Бунина 10-х годов, мы хотим подтвердить ее тем, что попытаемся на конкретном материале одного рассказа найти и объяснение изменения направления бунинского творчества.

Ввиду важности поставленной проблемы необходимо указать на некоторые особенности, характеризующие творчество Бунина в целом.

Мы исходим из того, что оно является единой художественной системой, характеризующейся идейной однородностью и внутренней цельностью. Поэтому отдельные произведения, как и все творчество в целом, способны непосредственно отражать мироощущение их создателя.

Об идейной однородности бунинского творчества можно говорить потому, что писателя в продолжении всего творческого пути занимают одни и те же проблемы, творческие периоды связываются одной и той же основной идеей. Бунина с самого начала его творчества занимает кризис личности, ставший остро ощутимым в духовной жизни к началу XX века. Писатель, переживая кризис духовной жизни на рубеже двух литературных эпох, определяющийся в первую очередь потерей примата личностного принципа, в своей литературной деятельности берет на себя задачу запечатления этого переходного положения в духовной культуре. Он ищет ответов в первую очередь на следующие вопросы: чем объясняется то, что центральная для писателей XIX века категория - личность, теряет свое значение к рубежу веков; необходимо ли, чтобы новая литературная эпоха вместе с личностным принципом отвергла и старую мораль, и, в связи с этим, чем объясняется кризис моральных ценностей, который проявляется в размывании граней между ними? Несмотря на то, что Бунин ясно видит кризис личностного принципа, он не отказывается от его представительства, и центральной проблемой его творчества становятся вопросы о том, как совместить утверждающие личностный принцип взгляды с безличным,

отрицающим личность, миром. Этот запрос проявляет себя в его попытках создать свой вариант модели личности, проследив разнообразные метаморфозы личностного принципа в культуре начала века.

Цельность бунинского творчества вытекает из его идейной однородности. Благодаря этой однородности отдельные произведения и творчество в целом оказываются взаимосвязанными, образуют органическое целое, и потому они способны взаимно объяснять и дополнять друг друга. Творчество делится на периоды только по своей внутренней логике, определяющейся изменениями художественного подхода к освещению основной идеи³.

Исходя из этих положений, мы попытаемся истолковать поворот, происшедший в творчестве Бунина в середине 10-х годов, проанализировав относящийся к последнему периоду его творчества рассказ "Чистый понедельник" /1944/. В этом рассказе объединяются два подхода писателя к решению своей основной идеи - историческая, эмпирическая точка зрения, отраженная в поисках существенных черт национального характера, и проявляющееся в перевесе любовной тематики философическое, охватывающее общечеловеческие проблемы, абстрактное видение.

Для освещения этого синтетического взгляда необходимо проследить своеобразное дихотомное разворачивание основной проблематики Бунина в процессе его творческих исканий. До середины десятых годов художественная программа Бунина тематически проявляется преимущественно в сосредоточенности его интереса на общественных вопросах эпохи. Бунин видит причину обнажившейся катастрофичности мироощущения в своеобразном историческом развитии России. Однако, создавая произведения с такой тематикой /самые характерные из них: "Деревня", 1910; "Суходол", 1911; "Веселый двор", 1911/, он ощущает, что анализ современной ему русской действительности, проблем, выдвинутых своеобразным историческим развитием России, не дает ему удовлетворительного ответа на вопрос о причинах кризиса личности. Он

убеждается в том, что постановка т. наз. "чаадаевских" вопросов истории духовной культуры, - освещенных с "чаадаевским" натурализмом, то есть в форме слишком открытого, реалистического изображения, - не приводит к желанным результатам. Так как его обращение к истории России оказывается недостаточным, Бунин отказывается от этого пути, - именно это вызывает негодование современников -, и возможное решение своей художественной программы он полагает найти в новой сфере, в более обобщенных исследованиях общечеловеческих проблем личности. Это изменение подхода к проблеме оценивается современниками как изменение писательской программы. На самом деле речь шла не об изменении писательской программы, а лишь об изменении метода решения проблемы, об ином подходе к ней. Помимо унаследованной от литературной традиции сосредоточенности на принципе личностности, и, парадоксальным образом, вопреки ей /ведь он представитель уже нового этапа в духовной культуре/, писатель, чувствуя себя частицей катастрофического мира, предполагает, что есть непосредственная взаимосвязь между единичным и всеобщим, между им самим и вселенной. О.В. Сливицкая, приведя цитату из "Освобождения Толстого" /1937/: "Человек должен сознавать в себе свою личность не как нечто противоположное ему, а как малую часть мира огромного и вечно живущего", - указывает, что такое миропонимание характерно не для одного только Бунина, а для всего его поколения: "Подобное воззрение выражало одну из существенных граней сознания эпохи, и в философской и психологической литературе начала века часто определялось как "космическое"⁵. Предположение о возможности слияния человеческой личности и бесконечного космоса делает возможным для Бунина сделать попытку утверждения личностного принципа, духовного бытия и человеческого феномена в целом, исходя из перспективы универсального, бесконечного космоса. Этой сменой перспективы, не выходящей за пределы его художественной программы, объясняется то, что творчество Бунина с середины десятых годов становится

философичным, что оно оказывается все менее связанным с общественной действительностью, этим объясняется и его обращение к так называемым "вечным" темам любви и смерти, скрывающим последние тайны человеческого существования. К постановке личностной проблематики в историческом плане он возвращается только в последний период творчества, в рассказе "Чистый понедельник", но проблемы истории рассматриваются им здесь в более обобщенном плане, в органическом единстве с другими, философскими, психологическими, культурологическими проблемами, в перспективе истории духовной культуры.

Обобщенный подход к основной идее в десятиные годы выражается в изменении тематики, в появлении и преобладании темы любви, в новом расширенном понимании писателем темы Востока и в изменении ее функции.

Так называемые "любовные" рассказы останавливают на себе внимание не только в плане развития бунинского творчества, но они и по своему количеству составляют большую часть рассказов, созданных в последний период его творчества, начавшийся с двадцатых годов. Бунинское понимание любви отличается от концепций любви, сложившихся во второй половине XIX в. "В русской классике есть две линии в трактовке темы любви", - пишет О.В. Сливичкая. Для Льва Толстого "это одно из самых высоких проявлений личности и мера ее значительности". А для представителей другой линии, другого философско-эстетического взгляда - Тургенева и Бунина, "характерно представление о любви как основной форме проявления космической жизни. Она - единственная дает невиданное, но короткое счастье гармонического бытия, приобщения к сокровенным глубинам жизни - и она же таит в себе неумолимую катастрофичность, неотвратимо несет трагедию и смерть. Она безличностна, она вообще исходит не из человека, а "сваливается" на него извне и навсегда выбивает не только из колеи повседневного существования, но и выводит за пределы его скромной личности"⁶. Несмотря на то, что концепция любви в рассказах десяти-

тых годов "Грамматика любви"/1915/, "Сны Чанга" /1916/, "Братья" /1914/ и т.д., непосредственно примыкает к тургеневской концепции, которую Бунин развивает, все же писатель, создавая свою концепцию любви, исходит из воззрений Толстого, признающего примат личности, и, соответственно этой установке, он, воспринимая любовь как связь между личностями и высшее испытание личности, говорит о существовании и ценности личностного принципа. Однако на своем творческом опыте он должен осознать, что толстовское понимание любви - ввиду кризиса личности - в данный период духовной культуры не действенно. К примеру на это указывает проблематика рассказа "Чаша жизни" /1913/. Хотя рассказ начинается в духе литературной, - толстовской - традиции, в нем любовь оказывается безличным чувством, она под влиянием внешних сил становится безличной страстью, которая роковым образом соединяет друг с другом и делает несчастными четырех главных действующих лиц рассказа. Концепция любви у Бунина отличается и от тургеневской концепции, т.к. он существенно углубляет ее. Для него, как и для всего поколения начала века, живущего трагическим мироощущением, понятие любви неотделимо от понятия смерти. Как об этом свидетельствуют бунинские произведения, например рассказы "Сын" /1916/, "Легкое дыхание" /1916/, "Дело корнета Елагина" /1925/ и "Митина любовь" /1925/, их автор сближает любовь и смерть потому, что обе эти категории передают друг другу свое основное качество. Согласно традиционному пониманию смерть означает физическое уничтожение, конец человеческой жизни, а любовь исполнение желаний, конец определенного периода жизни. В рассказах Бунина в судьбах героев часто бывает так, что смерть становится исполнением желаний, любовь же становится уничтожением.

Помимо любовной тематики в данные годы в прозе Бунина важное место занимает и тема Востока, но она в отличие от темы любви не получает самостоятельной функции. Тема Востока у Бунина дает основу для широкого понимания не только потому, что она имеет несколько аспектов, и, соответственно этому, и несколько функций, но и потому, что она питается из многих источников - помимо восточных философских учений, вдохновляв-

ших рассказы на восточные темы /буддизм, таоизм, ислам и т.д./, здесь мы должны упомянуть и библейское учение, которое зародилось на Востоке.⁷ С точки зрения рассматриваемой в настоящей работе проблемы мы остановимся на двух аспектах восточной темы в творчестве Бунина. Первый из них - это исторический аспект темы, занимавший Бунина до его творческого поворота, до середины десятих годов.

При исследовании национальной истории и русского национального характера он ощущает, что так называемые общепризнанные "восточные" черты характера - пассивность, спокойствие, склонность к созерцанию - наряду с "западными" чертами - присутствуют в духовном облике русского народа и решительным образом определяют русский быт, т.к. активно участвовали в его формировании. Ведь Бунин в своих так называемых "деревенских" рассказах пришел к выводу, что исторический облик России был определен именно ее переходным положением между Востоком и Западом, но, как об этом свидетельствуют эти рассказы, вытекающие из этого положения проблемы на уровне истории не могут быть решены.

Бунин исходит из этой культурно-исторической концепции, предполагая после поворота в середине десятих годов, что культуры Запада и Востока имеют общую первооснову, и с введением такого аспекта восточная тема в творчестве Бунина обогащается и углубляется. В духе этого воззрения были созданы рассказы "Братья" /1914/, "Соотечественник" /1916/, "Сны Чанга" /1916/. Соответственно этому воззрению от Востока он ожидает не освежения одряхлевшей европейской цивилизации, а примыкает к тому течению европейской мысли, которое полагает, что две культуры имеют общие основы, а следовательно и общие судьбы. Рассказы Бунина свидетельствуют о том, что Бунин смотрит на Восток как на некрополь когда-то значительных, почивших ценностей культуры. Подобно О. Шпенглеру, позднее выдвинувшему свою теорию цикличности истории⁸, он открывает непосредственную связь между пришедшими к закату восточными культурами и Россией, с ее неразрешимыми историческими, общественными противоречиями, идейной безвыходностью, упадком, в своем

застое, однако, хранящей непреходящие ценности. Восточные философии как непосредственные, "свежие" импульсы повлияли на мышление Бунина, но, кажется, что он извлекает из них лишь то, что больше всего похоже в них на его миропонимание - безличность восточного мирозерцания, переживание крайнего, неразрешимого противоречия между человеческим "я" и вселенной, действующее на человека одновременно уничтожающе и возвышающе.

Рассказ "Чистый понедельник" в настоящей работе мы рассматриваем как синтез очерченных выше исторического подхода и подхода с точки зрения истории духовной культуры к проблеме личности.

"Чистый понедельник" создается Буниным в 1944 году как один из рассказов цикла "Темные аллеи", который весь говорит о любви. Но функция любви в этом рассказе изменяется, любовь, по сравнению с предыдущими рассказами, преображается, и тем самым приобретает более широкое истолкование. И в этом рассказе писатель, подобно тому, как это было в других любовных рассказах этого периода, обращаясь к любовной тематике, ищет возможностей преодоления кризиса личности, однако в нем главным конфликтом является не столкновение индивидуальной и антииндивидуальной установки, ведь главной преградой становления личности героев является не любовная страсть, как к примеру в других любовных рассказах этого периода, в "Деле корнета Елагина", "Митиной любви" и "Солнечном ударе".⁹ Эту концепцию любви представляет лишь герой рассказа, героиня же пытается достичь развертывания своей личности не за счет любви, ее чувство - не любовная страсть, и конец их любви, поскольку она сама решилась на окончательный шаг, кажется, только для героя катастрофичен и необъясним. В этом рассказе любовная история только одна линия действия, и это тоже указывает на то, что тема любви в творчестве Бунина переосмысливается, что одна она в прежней своей функции не в состоянии представлять попытки преодоления кризиса личности.

Бунин вынужден отказаться от разработанного им самим "канона" любовного рассказа, т. к. один лишь отказ от двойственной индивидуальной и антииндивидуальной проблематики не приближает его к преодолению кризиса личности, для индивида это не означает окончательного высвобождения из замкнутого

круга. Если, благодаря любви, герои и достигают желанной гармонии между индивидуумом и миром, то эта гармония может иметь лишь интеллектуальный характер, осуществляться вне сферы жизни, так как духовный запрос индивидуума в зыбком безличном мире может удовлетвориться лишь путем либо физического /в случае Мити и Сосновской/, либо морального /по примеру Елагина и поручика/, самоуничтожения.¹⁰

Другой отличительной чертой рассказа является то, что Бунин в нем снова возвращается к историко-общественной тематике, характерной для т.н. "деревенских" рассказов, также неожиданно, как он отказался от нее. Хотя из его произведений и после поворота не исчезает полностью критика современного общества, существуя в скрытой, не прямой форме /"Господин из Сан-Франциско", 1915", "Братья", 1914, "Соотечественник" 1916/, все же он достигает высшей степени обобщенности именно в этом рассказе, и, в то же время, парадоксальным образом, он здесь достигает и самой большой конкретизации, т.к. в рассказе главную роль играет, несомненно, Россия, ее история и будущее. Бунину удастся сочетать отвлечение и конкретизацию в своих художественных целях потому, что эти взаимоисключающие средства изображения он сталкивает друг с другом при освещении полного противоречиями существа героини, сводит проблемы к одному образу, на судьбе персонажа показывая последствия особого исторического пути России, проектируя проблематику кризиса личности на широкий исторический экран, рассматривая ее в контексте прошлого и настоящего России. Поэтому героиня рассказа является не только героиней такого литературного произведения, которое освещает проблематику одного индивида, но ее образ становится символическим.¹¹ Любовная тематика, выражающая кризис личности, в ее образе получает широкое осмысление, поскольку личностный запрос, стремление стать личностью, приводит ее к ощущению потери национальной идентификации, причиной которой оказываются противоречия в национальной истории и культуре.

Новое появление исторической темы не означает, что мы должны понятийно отграничить рассказы с такой тематикой,

написанные до середины десятих годов, от рассказа "Чистый понедельник", как мы сделали это в случае рассказов с любовной тематикой, ведь эта тема звучит в рассказе не так открыто, непосредственно, как тема любви, обрамляющая его содержание. Национально-историческая тема неотделима от героини, поэтому она постепенно разворачивается в ходе повествования, по мере того, как шаг за шагом проявляются для героя духовные интересы героини и ее идеал.

Кризис личности и в этом рассказе находит отражение в стремлении героев достигнуть гармонии между собой и миром, в их недовольстве настоящим положением, в чувстве раздвоенности. Раздвоенность героя рассказа, подобно тому, как это было у героев вышеупомянутых так называемых "настоящих" любовных рассказов, не осознается им, он только чувствует, что что-то не дает ему удовлетворить свою индивидуальную страсть, любовь к героине. Он не в состоянии решить, что значит для него эта страсть - с одной стороны неосуществимость любви держит его "в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании", а с другой стороны, как он сам признается, он был вместе с тем "несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее".¹² Двойственность существа героини, имеющая более глубокий смысл, проявляется в том, что ее повседневный образ жизни и запросы духовного характера противоречат друг другу. В отличие от героя она осознает это, но не старается разрешить это противоречие, как например, Сосновская, героиня рассказа "Дело корнета Елагина". Сосновская с презрением относится к повседневной жизни и посвящает себя служению искусству. Она и в повседневной жизни исполняет роли, и тем самым хочет приблизить материальную сферу к духовной, хотя ее настоящей целью является осуществление идеала духовного характера, отождествление с искусством и своей любовью. Так как она не осознает, что это невозможно, ее поведение становится банальным. Героиня же "Чистого понедельника" хочет принять, а не "победить"

материальный мир, и ее исполнение разных ролей является попыткой интегрировать его, объединить материальные и духовные элементы жизни. Поскольку именно отделенность этих элементов ведет к двойственности ее существа, бессильные попытки разрешения противоречий являются ее бессознательными попытками осуществления самой себя. Различие в поведении двух героинь заключается и в том, что увлечение театром, культ смерти и любви у Сосновской сознательно направлены на достижение духовного идеала, а героиня "Чистого понедельника" не верит в то, что идеал достижим с помощью одних только индивидуальных усилий. На отход от индивидуальной проблематики указывает и то, что отказ от индивидуальной страсти у двух героинь мотивируется по-разному. Во-первых героине "Чистого понедельника" чужд индивидуализм, ее отталкивают индивидуалистические стремления героя, потому что ее отношения к мужчине мотивируются не исключительным желанием покорить его себе. На разницу в двух воззрениях указывает следующий фрагмент диалога: " - Кто же знает, что такое любовь? /спрашивает героиня/ - Я, я знаю! - восклицал я. - /герой/ - И буду ждать, когда вы узнаете, что такое любовь, счастье! - Счастье, счастье... /отвечает героиня, цитируя слова Платона Каратаева из "Войны и мира"/, Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь - надулось, а вытащишь - ничего нету "¹³. Во-вторых, хотя обе героини должны отказаться от индивидуальной страсти ради идеала, но, именно из-за разного характера их идеала сам их отказ от него различается друг от друга. В отличие от идеала Сосновской, идеалом героини "Чистого понедельника" является единство духовных и материальных элементов жизни, гармония повседневной жизни и духовных запросов; гармония эстетичного и морального начал, вопреки навязываемым жизнью антиэстетичным и аморальным моментам. А в-третьих, их выбор резко отличается друг от друга и потому, что для Сосновской неясно, что означает то "необыкновенное", чего она жаждет, и трудно ей отказаться от тех благ материального мира, которые она презирает, но которыми она все же пользуется, а для другой героини этот вопрос изначально решен, и она сознательно идет

по намеченной дороге, приближаясь к осуществлению идеала в своей индивидуальной жизни. О том, к чему стремится героиня, о ее призвании мы постепенно узнаем в рассказе.

Эта девушка с подчеркнуто "восточной красотой" ведет бездеятельный, созерцательный "восточный" образ жизни, причем она принимает при случае и те формы развлечения, которые предлагает ей герой. Однако, как бы не были случайны ее увлечения, они имеют две существенных общих черты, указывающие на ее духовные запросы. Одной из них является то, что ее любимые занятия, также, как и окружающие ее предметы /турецкий диван, шелковый архалук, отороченный соболем - наследие ее астраханской бабушки, дорогое пианино, портрет босого Толстого/, ее квартира, которую она снимает в сердце Москвы, напротив храма Христа Спасителя, отражают ценности двух культур. Помимо ссылок на то, что она знает классическую культуру Запада и России, и читает современных западных /нпр. Гоффманнсталь/, и русских /нпр. Брюсов/ авторов, и даже слушает лекции последних /нпр. Белого/, о том, что в ее сознании без всякой критики и анализа существуют влияния двух культур, свидетельствует сцена, происходящая в одном из ресторанов. " - Хорошо! - восклицает она, - Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Троеручица. Три руки! Ведь это Индия!"¹⁴. Другой, заслуживающей внимания, чертой увлечений героини является то, что они, несмотря на свою спонтанность и бесцельность, в ходе сюжета все решительнее указывают в одно направление - к признанию за идеал культуры допетровской Руси, еще нетронутой чужими влияниями. Стремление героини к достижению единства, к устранению двойственности, эклектичности своего существа и существования проявляется даже в таком внешнем моменте, что она снимала "в доме против храма Спасителя ... ради вида на Москву угловую квартиру на пятом этаже"¹⁵. Присутствие Москвы как города, вмещающего в себя разные культурные слои, имеет двойную функцию в повествовании. С одной стороны образ Москвы свидетельствует о стремлениях героини эстетического характера, реализуемых

внешними моментами: всю жизнь до мельчайших деталей построить на идее красоты, и, в то же время, образ города выражает и ее стремления этического характера, - Москва, как символ России должна стать примером осуществления в ее жизни гармонии различных культурных влияний. О любовной истории читатель узнает по рассказу героя и по его воспоминаниям, и перед нами постепенно разворачивается интерес героини к допетровской России. Для героя неожиданны проявления этого интереса, он не понимает поведения героини и поэтому считает его "московской причудой", как и сам город оказывается для него "странным", и в итоге, эти две непонятные вещи - существо женщины и Москва - сливаются в его сознании:

"Странная любовь" - думал я и, пока закипала вода, стоял, смотрел в окна. В комнате пахло цветами, и она соединялась для меня с их запахом; за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно - сизой Москвы; ... "Станный город! - говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. - Василий Блаженный - и Спас - на - Бору, итальянские соборы - и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах..."¹⁶ Хотя для героя непонятно, зачем его возлюбленная интересуется старообрядчеством, зачем она хочет уйти в монастырь, но, поскольку он полностью настраивается на героиню, кроме посещений старых трактиров, ресторанов и театров они начинают ходить в Новодевичий монастырь, на Ордынку, где разыскивают дом Грибоедова. Героиня как-то вскользь замечает, что где-то там находится и Марфо-Мариинская обитель, куда она в конце рассказа уходит. Она не только ищет следы допетровской Руси, но хорошо знает и древнерусскую литературу. "Я русское летописное, русские сказания так люблю, что до тех пор перечитываю то, что особенно нравится, пока наизусть не заучу."¹⁷ К примеру она цитирует фрагменты из сказания о змее - соблазнителе и о получившей награду за свою твердость жене муромского князя. Бунин не случайно вкладывает в уста героини именно это сказание, ведь нетрудно заметить параллель между героем, с его сицилианской красотой, и змеем, "зело прекрасным", являющимся время от времени перед женой князя. Эта

параллель освещает роль героя в рассказе и функцию любви, потерявшей свое прежнее значение в сравнении с ее функцией в других, "настоящих" любовных рассказах. Любовь героини к герою является испытанием для нее, а уже не средством самоосуществления, как в "настоящих" рассказах о любви, и даже может быть именно преградой для него. В любви воплощается для героини соблазн материального мира, который может отклонить ее от своего пути, от достижения единства в сфере жизни духовных и материальных ценностей. Героиня цитирует именно эту легенду, потому что ей ясна параллель между своей судьбой и судьбой некогда жившей княгини: "

" - Конечно, красив... "Змей в естестве человеческого, зело прекрасном,"¹⁸ - говорит она о герое.

Возврат Бунина к национально-исторической тематике связан конкретнее всего с образом героини, которук привлекает в допетровской Руси в первую очередь единство, однородность ее культуры. В ней она инстинктивно чувствует неразложимость духовных и материальных ценностей жизни, наследие чистой, без примесей чужих элементов национальной культуры, объединяющей людей в неиндивидуализированном, патриархальном сообществе. Выбор героини мотивирован традициями духовной культуры России, но Бунин дает понять, что для индивида XX века, борющегося с кризисом личности и кризисом сознания национальной идентификации, пример допетровской Руси может появиться действительно только как идеал. Ведь это национальное единство-только мнимое единство, т.к. русские национальные черты уже в допетровской Руси - по известным историческим причинам -, смешиваются с чужими, преимущественно восточными чертами. Россия, как и символизирующая ее героиня рассказа, уже в своем материальном облике носит восточные черты.

Героиня рассказа признает только один путь осуществления идеала в своей индивидуальной жизни - отказ от "прекрасной" жизни и уход в монастырь. Ее уход в монастырь имеет двойной смысл: с одной стороны она, будучи индивидуумом, может осуществить свой идеал только в монастырской жизни, сохраняющей традиции допетровской Руси, соответствующей традициям

русской культуры, выражающей полностью ее характер. Только в монастырской жизни она может полностью - после духовного принятия и в материальном смысле - слиться с допетровской Русью; "и вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да еще в церковных песнопениях..." Согласно же конвенциональному истолкованию только стены монастыря могут оберечь человека от влияний яркой, соблазнительной, но противоречивой, деградирующей действующей на человека жизни. Хотя в душе героини уже с самого начала рассказа тайно зреет это решение, хотя она и уверена в том, что ее идеал в сфере обычной жизни недостижим, все-таки она только постепенно, ценой колебаний, противостояний соблазнам материальной жизни, воплощенной в образе героя, убеждается в том, что для нее действительно единственное решение -- уход в монастырь. Но ее колебания мотивируются не болью отказа от материальной жизни и своей любви, не столкновением индивидуальной и антииндивидуальной сферы. Настоящая причина колебаний героини в том, что она ближе всех из бунинских героев стоит к осуществлению концепции личности, изложенной писателем в лирико-философском этюде "Ночь" /1925/ в отвлеченной, обобщенной форме. На языке образной системы этого этюда героиня уже отозвалась "на древний зов" - "Выйди из Цепи - , потому что уже носит в себе новый идеал, но еще не может выйти из цепи старых конвенциональных форм существования, еще не в состоянии раствориться во "Всеедином", потому что она чувствует еще ностальгию "по каждому мигу своего настоящего". Эта ностальгия есть тоска по красоте материального мира, ее колебания мотивируются не индивидуальным интересом, ведь она противостоит соблазнам материальной жизни, несмотря на то, что они в ее жизни являются источником красоты. Поэтому любовь не может отклонить ее от осуществления своего этического призвания. Таким образом, уход в монастырь разрешает противоречие ее повседневной жизни с неоднородными и материальными моментами, и это создает синтез определяющих существо героини эстетических и этических начал.

Этот жест героини обозначает осуществление идеала личности, как его представляет писатель, потому что личность, потерявшая свою позицию в мире, вопреки губительным безличным силам, в духе бунинской концепции, сохраняет свою идентичность, выходя из своей сферы и растворяясь во вселенной. Таким образом она словно оживает, обретая гармонию между собой и бытием.

Непосредственное сплетение обобщенной исторической и любовной тематики, служащее решению проблемы личности, парадоксальным образом открывает возможность расширенного истолкования бунинской проблематики личности, поскольку писатель ставит не только специально русские проблемы, но рассматривает кризис личности в общечеловеческом плане, разворачивая свою проблематику в самом образе героини, объединяющем разные культурные влияния. Таким образом осуществление идеала является не только попыткой разрешения кризиса русской личности в узком смысле, но имеет более широкий смысл — речь идет о личности XX века, пытающейся преодолеть кризис личностного принципа. Героиня рассказа "Чистый понедельник" — личность XX века, потому что в ее образе писатель объединяет те черты, которые он считает самыми характерными для миропонимания в XX-ом веке. В отличие от личности XIX века личность XX века согласно концепции Бунина может преодолеть все преграды не только в пространстве, но и во времени, т.к. она может сблизить друг с другом не только культуры Востока и Запада, но и сближает друг с другом исторические эпохи, сознавая, что аутентичная личность одновременно несет в себе ощущение прошлого, настоящего и будущего. Бунин сам обладал способностью воспринимать особенно чутко единство времени и пространства.²⁰ Для героини "Чистого понедельника" это ощущение единства дано в звоне колоколов, преодолевшем пространство /объективно/, и время /субъективно/ — "Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву..."²¹

Создав образ героини "Чистого понедельника", Бунин решил основную проблему своих творческих исканий, определив личность XX века, он сделал попытку преодолеть кризис личности. В этом -- объяснение переворота в его творчестве, наступившего в середине 10-х годов: ведь в образе героини он дает синтез исторического подхода к своей проблеме, представленного в национально-исторической тематике до переворота, и подхода философского, проявляющегося в любовной тематике, преобладающей в его творчестве с середины 10-х годов. Синтез этих подходов, обобщение исторических и философских проблем, достигнутое только в "Чистом понедельнике", дает Бунину возможность ответить на свои вопросы, и это определяет значительность рассказа в контексте всего его творчества.

Этот рассказ занимает важное место в последнем периоде творчества и потому, что в нем содержится и ответ на вопрос о том, может ли решение, найденное Буниным, представлять индивидуум, пытающийся преодолеть кризис личности, т.е. с тем, является ли для героини уход в монастырь действительно решением. "Пробой" бунинской концепции личности становится последний фрагмент воспоминаний героя.

"В четырнадцатом году, под Новый год, был такой же тихий, солнечный вечер, как тот, незабвенный. [их последний вечер] Я вышел из дому, взял извозчика и поехал в Кремль",²² -- вспоминает герой, который обойдя те места, где когда-то побывал со своей возлюбленной, попадает в Марфо-Мариинский монастырь, где была как раз служба. "Я почему-то очень внимательно смотрел на них [на монахинь]. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загоротив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот".²³

Этот фрагмент заслуживает внимания в частности и потому, что новое свидание героев после окончательного расставания противоречит "канону" бунинского любовного рассказа. Но с другой стороны Бунин остается верным "правилам" своей

художественной системы, потому что рассказ и без этого фрагмента был бы целым, законченным произведением, ведь жизнь героев, после расставания и осуществления идеала героини показана только на один момент. В его творчестве часто бывает, что фрагменты в конце произведений, на вид не имеющие никаких функций, играют важную, иногда самую важную с точки зрения идеи произведения роль.²⁴

Уход героини в монастырь резко разделяет жизнь героев на два периода. Жизнь героя после расставания продолжается по "канонам" бунинской любовной истории - потерявшая свой предмет индивидуальная страсть, губит героя. Осуществление идеала уничтожает раздвоенность существа героини -- противоречие между материальным миром и подавленной духовностью, характеризующее первый период ее жизни. Второй же период - это монастырская жизнь, сосредоточенная на духовности допетровской Руси с воспоминанием о единстве, об идеальной пропорции духовного и материального начал в жизни. Резкое обособление двух периодов осознается и самой героиней именно в тот момент, когда она почувствовала в темноте присутствие героя; это указывает на то, что ее усилия, направленные на отождествление с допетровской Русью, не привели к желанному результату, она не смогла забыть полностью свою жизнь до ухода в монастырь, ей не удалось полностью раствориться в "безл.ком" коллективизме своего идеала. Тот факт, что она в своей новой жизни почувствовала присутствие героя, указывает на то, что единство духовных и материальных ценностей жизни осуществилось лишь на мгновение, и период после осуществления идеала характеризуется снова раздвоенностью существа героини, однако на этот раз в нем преобладают духовные моменты.

В итоге последний фрагмент рассказа свидетельствует о том, что Бунин не убедился в односмысленности разработанного им решения проблемы кризиса личности, поэтому "Чистый понедельник" является не только синтезом всего его предыдущего творчества, но поднимает и новые вопросы. Поэтому "Чистый понедельник" является программным рассказом, открывающим новые возможности дальнейшего развертывания творчества писателя.

Примечания

1. "Тема Аглаи-чужда мне, но Вы написали эту вещь, точно старый мастер икону - удивительно четко!" - пишет Горький Бунину, суммируя эти мнения в августе 1916 года. "Горьковские чтения", 1958-59, М., 1961. стр. 88. Цитирует А. Кучеровский. В кн.: "Ив. Бунин и его проза", Тула, 1980. стр. 204.
2. О. В. Сливицкая. "Проза И. А. Бунина 1914-1927 годов". /Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук/, Харьков, 1970. стр. 3.
3. О периодизации бунинского творчества см. подробнее в статье: "К вопросу о значении поздних произведений Бунина в контексте его творческого пути." Ю. Катона. В издании: Acta Universitatis Szegediensis Dissertationes Slavicae Sectio Historiae Litterarum XVII. Szeged, 1985. стр. 239-248.
4. В вышеназванной работе О. В. Сливицкой, стр. 6.
5. Там же.
6. Заключает О. В. Сливицкая, сравнивая рассказы Тургенева "Бригадир" и Ив. Бунина "Грамматика любви". - О. В. Сливицкая "Бунин и Тургенев" /"Грамматика любви" и "Бригадир". Опыт сравнительного анализа/. В книге: "Проблемы реализма" Вологда, 1980. стр. 78-90.
7. Поэтому - помимо рассказов "Сны Чанга", "Соотечественник", "Братья" и т.д. -, мы должны отнести к "восточным" и такие рассказы, как "Аглая", "Роза Иерихона", и другие рассказы, затрагивающие библейские темы.
8. Первый том "Заката Европы" О. Шпенглера выходит впервые летом 1918 года, а второй том только в 1922 году.
9. Хотя эти рассказы не принадлежат к циклу, мы ссылаемся на них потому, что в них можно проследить разворачивание любовной тематики. Рассказы же цикла не говорят о новом понимании любви, они лишь варьируют художественные результаты рассказов начала творческого периода.
10. В связи с этим важно отметить, и не только ради терминологической четкости, что рассказ "Чистый понедельник", хотя он и имеет черты бунинского любовного рассказа, все же не является любовным рассказом. Рассказы с любовной тематикой, написанные с середины 10-х гг. до появления цикла "Темные аллеи", мы будем называть "настоящими" любовными рассказами. Как мы увидим, рассказ "Чистый понедельник" является особым рассказом среди созданных в третий период творчества Бунина.

11. Л. Долгополов в своей работе подчеркивает символический характер образа героини - по его мнению этот образ символизирует в рассказе исключительно только образ России, героиня есть воплощение новой концепции России /Л. Долгополов "Рассказ "Чистый понедельник" в творчестве Бунина эмигрантского периода" - В его кн.: "На рубеже веков". Л., 1977. стр. 333-359/. Мы полагаем, что образ героини носит проблематику более широкую и более обобщенную.
12. Цитаты приводятся по тексту издания Ив. Бунин. "Сочинения" в трех томах. М., 1982. стр. 461-473. т. 3.
13. стр. 465.
14. Хотя здесь ассоциация с восточной культурой может мотивироваться лишь упоминанием блинов, поскольку это блюдо является восточным.
15. стр. 462.
16. стр. 464.
17. стр. 469.
18. стр. 471.
19. Ив. Бунин. "Сочинения" в трех томах. М., 1982. т. 2. стр. 426.
20. Об этом лучше всего свидетельствуют его произведения, нпр. "Жизнь Арсеньева", в котором запечатлен отчасти биографический герой, но и В. Н. Муромцева -- Бунина записывает в своем дневнике высказывания мужа, которые указывают на такое его качество. К примеру: "Потом он заговорил о Христе: "Вот в такие самые вечера он и проповедывал... Надо всегда представлять прошлое, исходя из настоящего... Правда, зелени здесь было больше, край был заселен, но горы были такие же и солнце садилось все в том же месте, где и теперь, и закаты были столь же просты и прелестны..." - "Устами Буниных". Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы под редакцией Милицы Грин в трех томах. Франкфурт/Майн. т. 1. стр. 62.
21. т. 3., стр. 471.
22. там же, стр. 473.
23. там же, стр. 473.
24. К примеру в рассказе "Легкое дыхание" последний, на вид совсем не подходящий, фрагмент содержит важнейшую идею рассказа. См. об этом нашу, вышеназванную статью, стр. 241-242.

ПРОБЛЕМА МНОГОЛИКОГО РАССКАЗЧИКА В "КОНАРМИИ" И. БАБЕЛЯ

Жужа Хетени

В критической литературе общепринятой стала такая точка зрения, согласно которой все рассказы Бабеля из цикла "Конармия" ведутся от лица одного рассказчика, очкастого еврея - интеллигента Лютова.¹ Вопрос о том, является ли рассказчик одним лицом, или мы имеем дело с несколькими сменяющимися друг друга рассказчиками, представляющими разные точки зрения, - это проблема филологического и семантического характера, которую в данной статье мы хотели бы очертить, опираясь на анализ текстов бабелевских рассказов, однако, прежде чем приступить к анализу, мы хотели бы отметить, что данная проблема, перерастая семантико-филологический уровень, представляет интерес с точки зрения истории развития мысли, и что устанавливаемые нами факты имеют значение для интерпретации бабелевского произведения.

Общепринятое представление о том, что цикл рассказов "Конармия" объединен одним рассказчиком, внушает мысль об оперирующей единой перспективой, или во всяком случае считающей нормой охват всех жизненных явлений с какой-то единой позиции, конвенциональной романной композиции. Аналитическое же доказательство множественности рассказчиков подтверждает представление о том, что "Конармия", будучи произведением XX века, считает нормой свободную смену точек зрения, многоаспектный подход к вещам и явлениям, несмотря на потрясающую конфликтность человеческих отношений или их неприемлемость с точки зрения оценивающего сознания.

Общеизвестно, что фамилия Лютова служила псевдонимом для Бабеля в походах Первой Конармии². Совершенно неожиданно, что Лютов упомянут по фамилии всего три раза в цикле /в рассказах "Эскадронный Трунов", "Чесники" и "После боя"/, во всех трех случаях в контексте обращения, а во втором рассказе - в патриархальной форме "Лютыч". В свете этих трех

рассказов Лютон предстоит перед нами как противоречивая личность, но все-таки более однозначная, чем это могло бы показаться, если учесть все 35 новелл. Он участвует в боях, по происхождению, вероятно, еврей, но в нем нет никакого слюнтяйства интеллигента: в споре с Труновым он отстаивает свои убеждения, а с Акинфиевым даже дерется. Правда, его мучают сомнения, он "не услышал единодушия в казацком вое"³, и он глубоко страдает от несогласуемости требования войны убивать и его собственного морального кодекса.

Можно подойти к модели рассказчика со стороны реальных событий, ибо Бабель не служил строевым солдатом в Конармии, а был корреспондентом, писал статьи в газету "Красный Кавалерист". Название газеты встречается в цикле трижды. В рассказах "Рабби" и "Сын рабби" положение рассказчика соответствует этим реальным фактам: он работает и ездит в агитпоезде с редакцией, но в рассказе "Вечер" только сидит в обществе сотрудников редколлегии рядом с агитпоездом. В последнем рассказе его нарративная эмоциональность имеет существенные отличия: в то время как в двух первых рассказах выступают "сияние сотен огней, волшебный блеск радиостанции, упорный бег машин и недописанная статья" /59/, то есть возвышенные, поэтические фразы, передающие уверенность журналиста, здесь сообщается сухо, что "машины, гремевшие в поездной типографии, заскрипели" /99/, и рассказчик охвачен отчаянием и одиночеством. Этот последний персонаж вряд ли пишет статьи и газету...

Подвергнем анализу те рассказы, которые несомненно связаны между собой общим рассказчиком. Внимательный разбор сюжета докажет, что, например, три новеллы - "Костел в Новограде", "Пан Аполек" и "Солнце Италии" - связывает незначительный общий момент, эпизодическая фигура паня Элизы. Вокруг фигуры Гедали группируются "Гедали", "Рабби" и "Сын рабби", и сюда же примыкает "Путь в Броды", в котором рассказчик размышляет о синагогах, пользуясь лексикой и оборотами Гедали; к ним присоединяются "Смерть Долгушова" /посредством Афоньки Биды/ и "Учение о тачанке" /посредством Гришука/. Для общего

рассказчика последних шести рассказов характерна неуверенность. Он в боях не участвует, шатается на своей тачанке вокруг поля битвы, не может облегчить смерть для раненого солдата, революционная позиция и позиции еврейства в его сознании смешаны друг с другом. В разговоре с Гедали он отстаивает революцию, но его ответы оформлены как лозунги и заканчиваются троеточиями, передающими неуверенность. Характерно, как строго он придерживается в разговоре нееврейского взгляда: "Заходит суббота - с важностью произнес Гедали, - евреям надо в синагогу..."

"Гедали - говорю я, - сегодня пятница, и уже настал вечер..." /52/⁴. В самом повествовании, однако, превалируют ностальгические воспоминания о детстве, прошедшем в еврейской среде, связанном с еврейской культурой, и тоска по нему: в соответствии с этим в начале и в конце рассказа обозначено еврейское время /"В субботние кануны..." - в первом предложении, "Наступает суббота..." - в предпоследнем предложении/.

Желательно проследить поведение героя и с точки зрения национальной идентификации. Рассказчик не верующий, но происходит из глубоко верующей отродоксальной еврейской среды. В первом рассказе он не упоминает своего происхождения, правда, есть "обмолвка": он узнает "черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году - на пасху" /28/.

Во втором рассказе /"Костел в Новограде"/ отдельное слово опять же может указывать на другие, но не обязательно еврейские, взгляды: "я вижу тебя отсюда, неверный монах... я вижу раны твоего бога..." /30, подчеркнуто мной - Ж.Х./⁵.

Рассказчик "Замостья" никак не реагирует на восторженные слова мужика об истреблении "жидов на свете". Таким же равнодушным наблюдателем оказывается он в рассказе "Берестечко", где под его окном казнят за шпионаж старого еврея. В этом же городе происходит действие новеллы "у святого Валента", и ее рассказчик, более причастный к событиям, останавливает разрушение католического костела, пишет рапорт, и виновников судит военный трибунал. Аналогичен случай с убитым польским пленником, в защиту которого он выступает /"Эскадронный Трунов"/, и

читатель не может однозначно решить вопрос об идеях и идентичности рассказчика.

Проблематика еврейской религии не исчерпывается столкновениями католических, казацких и еврейских ценностей. В цикле поднимается вопрос о еврейском "расколе", о противостоянии ортодоксов и хасидов. Судя по тексту рассказов "Учение о тачанке" и "Берестечко", рассказчик воспитан в одесском ортодоксальном кругу - он противопоставляет веселых южных евреев северным хасидам. Однако в рассказе "Рабби" на вопрос "Чем занимается еврей?" рассказчик дает неожиданный ответ: он перекладывает в стихи похождения Герша из Острополя⁶, который жил при основателе хасидизма Баал-Шем-Това⁷. Хасидов рассказчик описывает крайне отрицательно, одна лексика говорит за себя /гниль, мрачный, уныние, ужас, вонь, кислота испражнений, гнилой, воняет, смердит/. Его презрение и высокомерность отражены даже топографически, когда он убегает от хасидов на гору, к замку.

Топографически подчеркнуто отношение рассказчика к казакам в рассказе "Костел в Новограде" в той сцене, в которой казаки выводят его из катакомбы. Они представляются ему в недоступной высоте, в куполе, со свечами в руках - как бы сверхчеловеческими существами, для заблудившегося в лабиринте человека они являются путеводными героями, несущими свет, чтобы показать правильную дорогу. Рассказчик восхищается Савицким, Колесниковым, Баулиным и Сашкой Христом - его восхищение является лишь одним элементом того мифического-богатырского возвышения, которое разработано в цикле⁸: думается, что здесь нужно указать на момент подросткового восторга перед мужчинами-казаками, перед их внешностью, цветной одеждой и непосредственной связью с женщинами и с животными /к этому вопросу мы еще вернемся/.

Любопытно проследить, как рисуют рассказчика обращения, адресованные к нему разными персонажами цикла.

ОБРАЩЕНИЕ	ОТПРАВИТЕЛЬ ОБРАЩЕНИЯ
"пане" /дважды/ /28/	еврейка
"старая полька называла меня паном" /29/	полька
"Ромуальд величал нас товарищами" /29/	поляк,
"пан писарь" /трижды, 43-44/	поляк
"пане товарищ", "мой ласковый пан" /51/	еврей
"киндербальзам" /54/	казак
"товарищ" /55/	старуха
"братишка" /55/	казак
"еврей" /58/ /четыре раза/	еврей
"молодой человек" /трижды, 58-59/	евреи
"очкастый" /67/	казак
"холуй" /68/	казак
"слюнтяй" /99/	редактор
"славный господин" /123/	дезертир, дьякон
"земляк" /131/	мужик, антисемит
"молокан", "изменник" /144/	казак
"четыреглазый" /153/	казак

Обращения и оценка рассказчика их отправителями местами комично не совпадают с характером рассказчика. В обращении Гедали "пане товарищ" раскрывается пропасть, образовавшаяся между говорящими под влиянием ответов-лозунгов рассказчика, ведь для Гедали обе категории - и поляк, и революционер - чужды. "Товарищем" называют рассказчика Гедали, польский поп-предатель и обкраденная, униженная хозяйка - для них это слово означает чуждость и указывает на насилие. Евреи называют его по-польски паном, за исключением рабби, который лишь в традиционных ситуациях говорит "еврей"⁹, а потом переходит к обращению "молодой человек". Для художника Аполека рассказчик не художник, не писатель, а всего лишь писарь.

Титул "славного господина", которым его наделяет дьякон-дезертир, вызывает агрессивную реакцию рассказчика. Казаки обычно со злостью и презрением относятся к нему, самое положительное обращение, которое он слышит от них: "братишка", заслужено им насилием. Каждый обращающийся чувствует в рассказчике не того человека, которым он является на самом деле, готов даже видеть в нем врага, значит поведение рассказчика дает возможность неправильно, и даже ложно, судить о нем. Перечисленные выше обращения-даже в том случае, если они нейтральны или положительны сами по себе /как напр. товарищ, земляк, господин/ - все без исключения содержат отрицательную оценку, если иметь в виду личность и взгляды говорящего.

Очки - как атрибут близорукого интеллигента - являются мишенью издевательства казаков. Очки рассказчика упомянуты четыре раза /в рассказах "Мой первый гусь", "Смерть Долгушова", "Аргатак"/. Они выступают как клеймо интеллигента, "ненашего" для казаков человека. В одном эпизоде сам герой смотрит на себя глазами казаков, и ему кажется, что он потому не может жить в Конармии, что носит очки, и именно поэтому бессилен. Очки представлены как овеществленная причина неспособности примкнуть к обществу казаков. /Весьма иронично, что Галин, выносящий над героем приговор, "с бельмом", "бледный и слепой", т.е. вместо аллегии двойного взгляда интеллигента он наделен слепотой, как противоположностью зоркости журналиста, и ассоциирующей слепой фанатизм/. Если же сопоставить мотив очков с другим мотивом трудностей - еврейством, то оказывается, что они нигде не перекрещиваются. Есть, правда, в цикле один очкастый еврей, "мужицкий атаман" /101/ - в его аллегорично-сказочной фигуре сгущены мотивы очков, физической слабости, мечтательства, героизма и еврейства, - но это - эпизодическая фигура.

На функцию очков проливает свет совершенно неожиданная фигура резонера, очкастого мужика /"Иваны"/. Он бородатый, хотя борода в цикле является атрибутом евреев. Это мужик /хотя очки читатель склонен воспринимать как знак происхождения из

интеллигенции/, тем не менее он читает газету /этот мотив затронут в рассказе "Мой первый гусь" и кроме того перекликается с "Красным Кавалеристом"/. Его очки в чистой форме представляют собой функцию двойного, то есть одновременно посвященного и постороннего взгляда: "Человеки зовемся, а гадим хуже шакалов. Земли стыдно..." /122/ - говорит он от имени всех, но оглядываясь на вселенную...

Прежде чем сделать выводы из этого множества противоречивых моментов, предложим последнюю проблему: нехронологический порядок рассказов цикла. Филологией восстановлена - при помощи сопоставления дневника Бабеля, исторических событий и авторской датировки - хронологическая последовательность фактов в "Конармии" /Смирин 1959, Йованович 1975, Davies 1972/. Сопоставления в свете проблемы многоликого рассказчика в научных исследованиях еще не было, хотя такое сопоставление раскрывает любопытное явление: существование независимых единиц там, где раньше предполагалось одно целое. Обратимся к примерам.

Действие рассказов "Берестечко", "Афонька Бида" и "У святого Валента" происходит в одном и том же городе, Берестечко. Но первый рассказчик въезжает в город с отрядом Павличенко, слушает песню старика о славе казаков, а потом гуляет по городу. Второй рассказчик въезжает в город в отряде нового начдива, его принимает звонарь пан Людомирский, а потом он встречает Афоньку Биду на новом коне. Первый рассказчик после казни старого еврея размышляет о еврейском быте, а в конце дня поднимается к замку. Второй рассказчик только в это время, вечером, приезжает в город. Проблема противоречивости поведения рассказчика таким образом снимается, ведь здесь не один рассказчик, а их два.

Исходя из этого вывода, мы можем объяснить и другие противоречия. Нельзя считать одним лицом рассказчиков новелл "Мой первый гусь" и "Песня", хотя они могли бы совпадать по логике поведения: после насилия над гусем и его хозяйкой могло бы последовать насилие над другой хозяйкой /а также третье насилие в рассказе "Замостье"/. Но интеллигент, только

что пришедший в Конармию и желающий подкупить казаков покушением на гуся, никак не может совпадать с тем человеком, который ностальгически вспоминает в связи с песней Сашки Христа пять походов 1919 года, пройденных вместе с Сашкой Христом.

Рассказчики заняты на разных постах. Один из них работает в главном штабе начальником писарей, другой сам служит писарем, третий - сотрудником "Красного Кавалериста", четвертый спит с казаками на чердаке, а пятый участвует в боях. По идее, конечно, можно представить себе, что один персонаж находится в разных местах, потому что все-таки рассказчики связаны многими сходными чертами. К вопросу о том, почему они созданы так, чтобы возникло впечатление одной фигуры, и почему они все-таки могут находиться в разных местах одновременно¹⁰, мы еще вернемся. В дальнейшем под словом "рассказчик" в данной статье подразумевается собирательный образ, совокупность рассказчиков /за исключением тех случаев, когда речь идет о рассказчике конкретного рассказа/.

Ситуация приезда, первые трудности знакомства с казаками изображены в двух рассказах /"Мой первый гусь" и "Аргмак"/. Оформление "Конармии" как цикла рассказов с двумя началами несомненно является одной из проекций хронотопа, репрезентирующего циклическое время истории вообще, вечное возвращение¹¹. Если два "новичка" в Конармии не совпадают, то, может показаться, что все-таки общим героем связаны "Аргмак" и предыдущий рассказ, "Сын рабби", ведь смерть Ильи психологически стимулирует переход интеллигента-журналиста в строй. Однако текстом это не подтверждается. В то время как первый рассказчик едет на агитационном поезде в направлении Ровно, второй подходит к этому городу лесами, измученный скачет на коне, а ночью ему снится, что он научился казацкой рыси. При изучении фактического материала "Аргмака" вообще можно прийти к выводу, что в нем охвачен весь временной объем цикла, как бы подводятся итоги цикла. Для примера: взятие Новограда-Волинска здесь упоминается мимоходом, хотя этот город знаменит встре-

чей с картинами Аполека. Предположение о резюмирующем характере "Аргамака" может еще подтвердить то обстоятельство, что эта новелла была написана позже других, в 1932 году, и Бабель присоединил ее к циклу в 1933 году. Авторская датировка "1924-1930" снята только позже.

Отношение рассказчика к лошадям изображено в трех, исключая друг друга эпизодах. В конфликт с Аграмаком введена аллегория невозможности ужиться с казаками и с их миром. В рассказе "Два Ивана" герой, потеряв в бою своего коня, несет седло на плечах. Он произносит лаконичные фразы, его самоуверенность, с которой он кричит на дезертира, кажется почти казацкой. Его коня зовут Лавриком, по мужскому имени, как всех лошадей в "Конармии", ведь казаки видят в коне друга и родственника.¹²

Не продолжая перечня подобного рода примеров, число которых может быть без труда умножено, можно констатировать, что в "Конармии" Бабеля рассказчик является не одним персонажем, а в цикле несколько рассказчиков с разными позициями. Отсюда вытекает второй вывод: желательно в этой связи провести анализ логики последовательности рассказов.¹³

Мы имеем дело с многоликим рассказчиком /с Лютовыми, с лютовыми?/, которые, однако, во многом похожи, ибо являются ответами-двойниками при разрешении одной и той же художественной проблемы. О такой полифонической системе свидетельствуют настоящие двойники, которые близки к рассказчику и поставлены в отчасти совпадающие ситуации, или имеют сходные проблемы. Сюда относятся, на наш взгляд, художник Аполек, мечтатель нежной революции Гедали, Сашка Христос, Хлебников, редактор Галин и сын рабби, Илья.

Аполек по всем объективным данным отличается от многоликого рассказчика - он католик, поляк, и в революции ведет себя как пришелец из иной эпохи. Но оба они художники - в этом аспекте можно предполагать, что рассказчик - художник слова.¹⁴ Их сближает интеллект, правильно воспринимающий художественные произведения, в частности, картины самого Аполека, и общее волнение о вечной общечеловеческой культуре: "Беседы - о чем? О романтических временах шляхетства, о ярости

бабьего фанатизма, о художнике Луке дель Роббиа и о семье плотника из Вифлеема". /43/ Поэтому так взволновал рассказчик библейской апокрифической притчей Аполека, в которой скрыта аллегория присутствия Христа в настоящем.

Гедали, Илья и Галин наделены какой-то одной чертой рассказчика. Отвлеченный философский гуманизм Гедали соответствует душевному складу рассказчика, неспособного убивать. Илья, сын рабби, отдается делу революции, оставив отца и веру отцов, свою еврейскую среду. Галин - примкнувший к казакам интеллигент, редактор газеты, агитатор новой идеологии. Всех троих характеризует физическая слабость. В фигуре Гедали неоднократно подчеркиваются его детские черты, у него борода, маленькие ручки, его окружают предметы детского мира.¹⁵ Будучи мечтателем и человеком, далеким от реальной жизни, он кажется уязвимым. Фигура нервного, вечно курящего, вздрагивающего Ильи показана в цикле дважды. Описание его исчащего голого тела вводит ассоциацию с телом снятого с креста Христа, "Святая троица" редакторов газеты состоит из больных: "три холостые сердца со страстями рязанских Иисусов: Галин с бельмом, чахоточный Слинкин, Сычев с объединенными кишками" /98/¹⁶

Один из двойников-казаков, друг рассказчика Хлебников, тоже относится к слабым, правда, он болен не физически, а психически - он выходит из партии и уходит в тыл из-за обиды. Основой его душевного состояния, в котором он пишет свое невротическое письмо, являются эмоции подростка. Он считает, что его личные интересы должны защищаться более сильными, более высокими силами. Партия в данном случае исполняет психологическую роль отца, взрослого. Об этом свидетельствуют по-детски жалобные фразы письма.¹⁷ Проблематика отца вообще пронизывает весь цикл, нередко в кругу значения фрейдистского Эдипового комплекса.¹⁸

Такое восприятие проблематики отцов и сыновей поддерживается положением Лютова /Лютовых/ в Конармии, соответствующим ритуалу инициации: его попытки примкнуть к обществу казаков - подчеркнуто мужественных и сильных - являются серией действий по обряду инициации, превращения в мужчину,

в взрослого. Это аргументировано двояко: во-первых, самой ситуацией попадания молодого человека в армию, во-вторых тем, что этот молодой человек подвержен испытанию в затрудненной среде - в прочном обществе "профессиональных" бойцов - и в эпоху, когда идеологическая ориентация тоже была затруднена. Кроме этого, он начинает свое хождение по мукам в невыгодном положении /см. упомянутые выше мотивы очков, еврейства, принадлежность к интеллигенции, внутренние конфликты, сомнения и физическая слабость/. Пропасть между героем и казаками увеличивается и в силу их разного подхода к революционной идеологии: в то время как Лютовы сознательно встали на сторону революции, казаки относятся к ней скорее инстинктивно, можно сказать, с верой.¹⁹ Первый шаг обряда инициации, насилие над гусем и его хозяйкой, казаки принимают с достоинством. Они "сидели неподвижно, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся" /55, подчеркнуто мной - Ж. Х./. В тексте конкретно названа ситуация инициации. Ее трудность и невозможность отражены и в мире чисел. Казаки являются носителями апостольского числа 12, в соответствии с системой "новых" апостолов в цикле²⁰, но для Лютовых дана только половина - 6, они только наполовину решают возникшую перед ними проблему: они служат в 6-й дивизии или в 6-м эскадроне /рассказы "Переход через Збруч", "Мой первый гусь", "Берестечко", "Чесники", "Аргамак"/, число 6 у Хлебникова связано со слабостью - при уходе из армии он ссылается на шесть ранений.

Рассказчик временами склонен к самообману относительно своих успехов в приспособлении к новой среде. Поэтому он может называть своим другом Афоньку Биду, пока случай с Долгушовым не разоблачит несостоятельность этой дружбы. В рассказе "У святого Валента" Герой превращает самого себя в своих глазах в такую же сверхчеловеческую фигуру, какой он видит казаков. Старуха умоляет его о прекращении разгула в костеле. "Старуха... стала целовать сапоги мои у колена...

Старуха целовала мои сапоги с нежностью, обняв их как младенца." /108/ Картина удваивается, когда в конце рассказа пан Людомирский, проклиная казаков, падает на колени и целует ноги Спасителя. В свете этой картины и благодаря слову "младенец" герой возведен в роль божества /и как только он это чувствует, он энергично принимает меры/.

Для всех рассказчиков характерен остранный взгляд на причины и следствия неудач. Нужно отметить, что остранный взгляд рассказчика является излюбленным методом Бабеля-новеллиста. Шкловский совершенно справедливо обращает внимание читателя на то, что Бабель "в обеих странах иностранец" /т.е. и в мире "Одесских рассказов"!/ , "потому что этот прием, как ирония, облегчает письмо" /Шкловский, 1925/.²¹ Его теория, доказанная на примере из рассказа "Как это делалось в Одессе", косвенно подтверждает роль очков в значении постороннего взгляда.

Противоречивость позиции рассказчика, однако, воспринимается не как противоречивость /в смысле неустойчивости/ принципов этого "я". В скобках отметим, что местоимения "я" и "мы", с явным перевесом первого, встречаются во всех новеллах и отсутствуют только в лирическом этюде "Кладбище в Козине". Сомнения рассказчиков скорее внушают мысль об их открытости ко всему новому, терпимости к разности людей, их взглядов и исторических судеб. Ведь рассказчика волнует история поляков, история хасидов, судьба польского пленника, жизнь Христа, судьба костела. Ведь он следует примеру Аполека, такого далекого от него человека, поляка и католика. Ведь на еврейских могилах - как-никак - изображены рыба и баран, которых принято считать христианскими символами. Терпимость, которая совсем не характерна для эпохи гражданской войны, всегда требовала постороннего взгляда, позиции интеллигента, ведь интеллигенция сознательно выбирает позиции в процессе взвешивания объективных факторов. /Толерантность, возможна, в частности, в условиях нетронутой народности, о которой в Европе XX века уже не может быть и речи./ Терпимость являлась основной чертой хасидизма на его раннем этапе и осталась в общих чертах в философии хасидизма, этой земной и в то же

время мистической религии. Она проповедует мессианистские идеи, спасение всего мира, без различия нации и вероисповедания, для верующих и неверующих одинаково. Кажется, в этой терпимости много общего с основной идеей "Конармии", ориентированной на мессианистские идеи новой идеологии революции и на создание нового мифа.

Интересно еще остановиться на том, что Бабель всегда считал себя русским, а не еврейским писателем /Маркиш, 1979, как раз противоположного мнения/. Если внимательно прочитать диалог рабби с рассказчиком /рассказ "Рабби"/, имея в виду, что автобиографические элементы неоднократно просвечивают в ткани "Конармии", то этот диалог можно воспринимать как материал для освещения этого вопроса. "Чему учился еврей? - Библии". Такой ответ ни еврей-ортодокс, ни еврей-неолог не может дать, ибо 24 святы книг евреев никогда не назывались Библией²². Но обращаясь к биографии Бабеля, мы можем подтвердить достоверность ответа: Бабель учился в николаевской гимназии и вместе с другими учениками изучал Библию на уроках. В более широком смысле полифоническое построение системы рассказчиков, их разность при сходстве, отражает на уровне формы идею терпимости, организующую структуру "Конармии".

Жанровые особенности также обусловлены изложенными выше признаками формы цикла. Циклизация рассказов сама по себе указывает на переходный характер жанра. Под переходностью здесь следует понимать не то, что цикл родился в переходную эпоху, и даже не то, что жанр "Конармии" нельзя определить. Переходность жанра, на наш взгляд, означает, что разные смысловые линии цикла носят на себе черты разных жанров²³. В соответствии с двумя противостоящими силами /казацкой и лютовской/ вырисовываются особенности двух жанров: эпоса и романа.

Полифоническая система во многом параллельных рассказчиков и их двойников является чертой романного построения. Если же мы обратимся к казакам-солдатам, то их образы не дают разных ответов на одни и те же вопросы, потому что они являются носителями единой системы ценностей: они не параллельны, а одинаковы с этой точки зрения. Если воспользоваться музы-

кальными терминами, можно сказать, что их мир изображен не полифонически, а что здесь действует принцип унисона. Если, например, один из их шеренги погибает, то на его место сразу вступает другой, в шеренге не образуется щели. Это возможно потому, что каждый герой только на одну ступень может быть выше остальных /Lukács 1915, Fehér 1972/. Рассказ "Комбриг два" прекрасно иллюстрирует смену погибающих по очереди командиров другими.

Положение рассказчиков в затрудненных условиях и их остранный взгляд походит на искания романного героя. Здесь доминирует категория личности, на которую опирался роман. По словам Мандельштама: ".../есть связь/, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории... Ясно, что когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают..." /Мандельштам 1928/.

Главному герою романа мир обычно представляется проблематичным, таким, в котором он сам должен отвоевать себе место. Он постоянно решает проблемы. Ищущий герой осознает, что его система ценностей не постоянна, не вечна, а динамически изменяется /вспомним внутренние конфликты рассказчика "Конармии"/. Ему уже не дано жить в органическом обществе, в единстве с природой, имея постоянные ценности /Hegel/ - эпосному миру соответствует в "Конармии" мир казаков. Характер ищущего героя меняется в зависимости от приобретенного жизненного опыта. Он постоянно стоит перед выбором, прежде всего он должен решить, действовать ли ему или уединиться как созерцательному человеку? Поэтому он лишен уверенности, он скитается, в то же время его морально возвышают именно его искания. В конкретных условиях "Конармии" это проявляется в том, что рассказчики делают усилия с целью войти или приблизиться к обществу казаков, но единое сообщество казаков не приближается к ним, не делает никаких шагов в сторону рассказчика. Казаками вместо законов правят традиции, их мир постоянный, закрытый, непроблематичный, это - органическое общество²⁴.

Примечания

1. Различение нарративных единиц занимало самых ранних исследователей Бабеля. Степанов /1928/ придерживается мнения, что рассказчик иногда сливается с автором, и таким образом сам автор становится действующим лицом своего произведения. Согласно взглядам Новицкого /1928/ романтическое мировидение в цикле выступает в роли интеллектуальной самозащиты. Смирин /1964/ отмечает, что авторское "я" никак нельзя отождествлять с "я" рассказчика. Великая /1968/ уделяет больше внимания этому вопросу: естественно, утверждает она, что рассказчика нельзя отождествлять с Бабелем-писателем, но можно и правильно с Бабелем гражданской войны, с бывшим "я" писателя, с прошедшей стадией в развитии его личности. Однако, кроме указанных выше проблем возникает еще одна, а именно: вмещаются ли в одну нарративную единицу рассказчик и Лютов. Этот вопрос до сих пор не обсуждался исследователями, ибо все принимают за аксиому, что Лютов = рассказчик.
2. Исаак Бабель участвовал в качестве корреспондента Юг-Росты в походах Первой Конной Армии под псевдонимом Кирилл Васильевич Лютов и писал под этим именем статьи в газету "Красный Кавалерист". Он провел приблизительно 4 месяца в Конармии, начиная с июня 1920 года.
3. Бабель, И. Избранное. Москва, 1966, стр. 139. Ссылки на это издание в дальнейшем даны в тексте, в скобках.
4. Общеизвестно, что день у евреев начинается вечером, когда восходит первая звезда. В цитате слова подчеркнуты мной - Ж. Х.
5. В цикле несколько раз подчеркнут антисемитизм казаков с намеком на его историческое прошлое. В лирическом этюде "Кладбище в Козине" и в "Берестечко" прямо связаны казачья слава и первые погромы Богдана Хмельницкого. Антисемитизм подчеркнут и в рассказах, написанных в форме сказа - "Письмо", "Измена" /34, 134, 137/.
6. Бабелем действительно был задуман цикл под названием "Гершеле", как выясняется из подзаголовка рассказа "Шабос-на-хаму", написанного в 1918 году.
7. Для освещения исторического фона: правнуком Баал-Шем-Това является Нахман Брацлавский, предок рабби и сына рабби из "Конармии". Поэтому Илья назван последним принцем династии /151/. В свете этого необычайную важность приобретает тот факт, что именно по фамилии, по букве Б, он послан партией на фронт. Своей смертью он как бы исполняет призвание и долг династии - в этой мысли пересекаются революционные и мессианистские идеи. См. об этом: Хетени, Ж. Создание нового мифа в "Конармии" И. Бабеля в свете мессианистского восприятия революции в русской литературе начала XX века. Кандидатская диссертация на венгерском языке. Будапешт, 1985. /В дальнейшем: Хетени 1985/

8. См. Хетени, Ж. Эскадронная дама, возведенная в мадонну. Амбивалентность в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 31. /1985/, стр. 161-170.
9. В традиционном вопросе рабби слово "еврей" является не обращением; формой третьего лица глагола подчеркнута роль подлежащего. Поэтому неправильно, что в некоторых изданиях перед словом поставлена запятая.
10. Любопытно провести параллель с романом Б. Хамваш "Карнавал", в котором один и тот же персонаж с другим характером и по другим географическим пунктам объезжает мир во время первой мировой войны.
11. См. Хетени 1985, глава III/3.
12. О роли лошадей в жизни казаков см. Хетени, Ж. Фольклорные элементы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1987. /в печати/
13. См. Хетени 1985, глава V/1.
14. На художественную деятельность рассказчика в цикле есть три ссылки: "я шел... отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни" /45/, "Я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя" /58/, "Смутными поэтическими мозгами переваривал я борьбу классов" /99/.
15. См. Хетени 1985, стр. 53-59.
16. См. еще: Галин "узкий в плечах, бледный и слепой", "сутулый" у него "тощая кисть" и "цыплячья грудь" /98-99/. Отметим, что у Аполека тоже "узкое, хилое тело" /40/.
17. "товарищи надсмехались, но я имел силы выдержать тот смех", "я не могу ее чувствовать и не могу ее переносить, что все товарищи могут подтвердить", "пишу со слезами" /86/.
18. В цикле три отцеубийства /рассказы "Переход через Збруч", "Письмо", "Жизнеописание Павличенко..." - в последнем помещик в роли отца/, и два важнейших героя, Сашка Христос и Илья, находятся в конфликте с отцом.
19. Подробнее см. Хетени 1985, глава III/4 и ее же, Фольклорные элементы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1987. /в печати/
20. См. Хетени 1985, глава III/1 и ее же, Библейские мотивы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica* 27 /1981/, 229-240.
21. Неизвестно, знал ли Шкловский то, что с тех пор показано литературоведением: два цикла, "Одесские рассказы" и "Конармия", писались Бабелем одновременно.

22. 24 святых книги называются "т'нах", слово составлено из первых букв названий Торы, Пророков и Святых книг.
23. Создание циклов-рассказов и длинных рассказов в эту эпоху было главным руслом в жанровых течениях литературы.
См. Хетени 1985, глава V/2
24. См. Хетени 1985, глава V/1

"КУСОК" ХЛЕБНИКОВА
/Опыт интерпретации/

Ежи Фарино
/Варшава/

Озаглавленное жанроуказующим термином 'кусок', призванным подменить собой семантически непрозрачный и популярный у символистов термин 'фрагмент', произведение "Кусок" помечено датой 7.XI.1921. Нижеследующий его текст воспроизводится по мюнхенскому репринту -- Хлебников 1968, II:3, с. 218--223 /комментарий на с. 384/:

1. Алое в черном кружеве трусы! --
2. Это в черной чаше алые зайцы,
3. Накидок и кружев кустарник был черен,
4. Гнезда жемчужных серебряных зерен.
5. И пока
6. Черной глыбою бык, огромное пятно,
7. Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, --
8. Дик, булавою свиреп,
9. Наклонил косой рог, угрожая.
10. На боках
11. Серебрилась река
12. Черно-белого глянца,
13. Солнца потомки здесь жили на ребрах быка,
14. Рога обмотал
15. Он живую кишкою
16. Слепого коня,
17. /Белый подарок для живодерни
18. Чья шкура будет долго на солнце висеть/
19. Толстой кишкою,
20. Темницей калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок
и лютиков.

21. Смотрят печально они через решетку
22. Кишки --
23. Травы, цветы,
24. Что вчера над рекой голубели
25. И золотились,
26. Жили в синих глазах и в черных глазах ночевали,
27. И, запах струя, были милы юным девицам и молодым челове-
кам,
28. И умирали в петлицах.
29. Цветы кочевали на художника холст в царство грез:
30. Устав от земли, вчера он гулял у реки.
31. Сыто и туго мешком незабудок
32. Был набит конский желудок.
33. Украшен.
34. Намотал,
35. Зол и яр
36. Волоча
37. По песку
38. Пылью и глиной покрытый лоскут тела чужого
39. -- Звонок стопа живого.
40. Жижой навозной усталых коней, струями жолчи и жопа,
41. Землю моча под широким хвостом, где предсмертная лилась
моча, --
42. Ею безумен, слеп и зол,
43. Весь точно ночь, от полутеней сумрака гол,
44. Хмелен и пьян,
45. По могучему боку хвостом колотил,
46. Лют и жесток и коварен,
47. Горд, надменен и чван бык,
48. Длинной кишкой, что делала его, поднявшего морду, царем,
49. Чтобы солнце лугов несть к сердцу и мозгу,
50. Свой косою рог,
51. Как иголку,
52. Воткнул в размотанный щедро желудок,

53. Разметанный по полю кольцами, петлями, свертками --
54. К радости зрителей зоркими --
55. В катушку, сине-зеленый клубок
56. Мокро-зеленого длинного шелка, рог опустил глуп,
57. Шилом упорно пыряя
58. В мокрую кучу живых потрохов,
59. Мордой горячей ныряя
60. В мокрой серебряной зелени долгих кишек,
61. Подобный кочанам зеленой капусты осенним,
62. Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста,
и баклажаны, и синенькие --
63. Лавкою рынка желудок казался ревущей жалобой клячи,
64. Слепого коня.
65. Он же встал на дыбы,
66. Точно садясь на горшок.
67. Окруженный, точно отец детьми,
68. Мокрых алой жижей кишек длинными кольцами,
69. И когда тянулись, как столетья, миги вонзаемых в мясо
ходячее рог,
70. Бык был бог, люди богомольцами.
71. И пиявками у трупа женщины молодой,
72. Молодой и белой и бледной,
73. Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному --
74. Храма тысячеокого очи,
75. Бык попятился прочь, бык конский живот на рогах волочит.
76. И толпа тысяч и тысяч сосала
77. Щупальцами и жалами зрелище.
78. И где скачет и мечет бык -- конелов,
79. Носятся в кругу с животом побежденного на тупой голове --
80. Это широкий с потолка облака решетки
81. С чердаком небес, что тонули в синем терпеливые коршуны,
чуя поживу,
82. Широкий храм для тысяч толп сосет,
83. Убран в черный ковер моря голов.

84. По скамьям длинным опьянелым,
85. Усатым пьяницей пьет кишек развороченных мед,
86. Там, где люди, сторонясь от пота красавиц и грубой давки
животов и локтей,
87. Вспрыгнули на лавки, --
88. Раздирают веки женщины, очи пламенные
89. Черные струились полосой, реяли, плыли по течению
90. К быку победителю -- длинные пиявки по руслу реки --
тысячи глаз
91. Тянулись черные, поперечные.
92. Зарево красное платя ликом цыганок становилось,
заревом глаза быка.
93. Что было сотней болот -- стало мощной водой,
94. Течет как река
95. Свист ножа о точило.
96. Алый бык хрюкал поросенком
97. И тупую ногою
98. Топал о пол,
99. Топал и хлопал мясом веселым,
100. Исчезающей в вечности клячи,
101. С глазами, закрытыми ставнями --
102. Голубые глаза слепца --
103. Царь пышным венцом повитой,
104. Из кишек обреченных коня,
105. Обрученных со смертью коня.
106. И жадно топтал,
107. И больно давил по кишке,
108. И рвал на клочки,
109. И наступал на бис.
110. Конь слепой уж упал, головою незрячей мерно кивал,
111. И тяжестью туши,
112. Этого рева крови, избытка крови и солнца.
113. Бешенство крови туго
114. Заперто в красное зарево глаз.

115. Точно бесноватый на тугих цепях,
116. Он наступал на пузыри голубые,
117. На рукава молочно сизые
118. Мешки с сеном,
119. В крови с комьями сала
120. Слепого коня,
121. Еще под седлом и в подпруге.
122. Копье на песке сиротеет без ловкой руки человека,
123. Метко бросающей в черный загривок.
124. Всадник за красным плащом по прежнему зорек и хитр;
125. Новую белую клячу,
126. Слепую невесту для живодерни,
127. Ему уже слуги подводят.
128. Конь лежит на боку, в песке яму вырыв,
129. Копыта на воздух свои растопырив,
130. Головою кивает и гривой
131. Устало.
132. Тысячи зрителей, сливших шумные руки
133. В бешеный гул.
134. Бык не знает, что делает:
135. В последний раз в ребра рога
136. Упорно воткнул:
137. Мяса не ест.
138. Воздух нюхает, следы крови,
140. Слюна на землю удилами течет,
141. Перед смертью знакомый жадно вбирает почет.
142. Чу, нож блеснул в руке палача!

-
143. Цыганка вскочила на стенку,
 144. Деньгою серебряных глаз дорога и громадна,
 145. И сказала: хорошо!
 146. Это кислорода склянка.

На фабульно-тематическом уровне в "Куске" воспроизводится зрелище корриды. В реальной корриде /corrida de toros/ принимают участие несколько человек /torero/. Одни /peon/ дразнят быка яркими -- красными плащами /сара/, они -- помощники матадора /matador/; другие -- конные пикадоры /picador/ -- раздражают быка с коня копьями /vara/; третьи, бандериллеро /banderillero/, вбивают в шею быка гарпунчики /banderilla/. Главным же действующим лицом корриды является матадор /matador, иногда называемый espada/, который после проведенной по определенным правилам опасной и сложной борьбы с быком убивает быка шпагой, стараясь попасть меж лопатками в сердце или в аорту. Во время одной корриды выступает обычно три матадора, каждый из которых убивает по два быка /см.: Cossio 1951--1953; Садомская 1969/.

Некоторые детали такой корриды у Хлебникова налицо:

-- звучащая в стихах 1--4 испанская тема: "Алое в черном кружеве" /1/, "Накидок и кружев кустарник был черен" /3/, "Гнезда жемчужных серебряных зерен" /4/, трансформированная потом в цыганскую /севильскую?/ -- /Зарево красное платя ликом цыганок становилось" /92/, "Цыганка вскочила на стенку, Деньгом серебряных глаз дорога и громадна, И сказала: хорошо!" /143--145/;

-- притопывание быка: "Алый бык /.../ тупою ногою Топал о пол, Топал и хлопал мясом веселым" /96--99/, где явственная отсылка к севильскому танцу flamenco, связь названия которого с латинским flamma -- 'огонь, пламень' реализуется затем в мотиве 'зарева';

-- тема арены, т.е. Plaza de toros: "бык /.../ Носится в кругу /.../ Это широкий с потолками облака решетки С чердаком небес, /.../ Широкий храм для тысячи толп сосет, Убран в черный ковер моря голов. По скамьям длинным опьянелым, /.../, Там, где люди, /.../ Вспрыгнули на лавки" /78--87/;

-- тема пикадора и пеона: "Копье на песке сиротеет без ловкой руки человека, Метко бросающей в черной загривок. Всадник за красным плащом по прежнему зорок и хитр; Новую белую

клячу, /.../, Ему уже слуги подводят" /122--127/ и матадора:
"Чу, нож блеснул в руке палача!" /142/;

-- мотив 'клячи', в свою очередь, -- точная деталь классической, сложившейся к XVIII веку, корриды: в первых фазах борьбы с быком выступают конные пикадоры, выезжающие на арену на старых истощенных клячах, которые осуждены на растерзание быком и являются первыми его жертвами.

Тем не менее все это, так сказать, snapshots или стробоскопические дискретные, время от времени промелькивающие кадры, цель которых -- создать соответствующий климат и удержать в фоне восприятия представление о целом зрелище, но сами по себе они никак не складываются в последовательно организованную целостную картину корриды. 'Коррида' "Куска" в буквальном смысле всего лишь 'кусочек' настоящей корриды. Она у Хлебникова селективна -- в ней дается не весь зрелищный сеанс /жанр/, а только частный мотив этого зрелища, притом -- не самый главный с точки зрения настоящей /реальной/ *corrida de toros* и ее публики, т.е. мотив начальной стадии раздраживания быка пикадором и расправы быка над конем, которая, собственно, превратилась в самостоятельный и сверхдетализированный 'текст', совпадающий с текстом самого "Куска". Такой ракурс и такая 'редукция' обряда и зрелища корриды у Хлебникова свидетельствует, вероятнее всего, о том, что именно в этом звене корриды, в этом ее мотиве Хлебников обнаруживает некое глубинное родство с собственным, пусть даже всего лишь интуитивно ощущаемым, архисюжетом, т.е. некий вариант своего инвариантного сюжета.

Исходя из даты "Куска" /7.XI.1921/ и явного 'осеннего' мотива в стихах 60--64 и, отчасти, в стихе 118 под видом 'сена' /противостоящего ранее -- в стихе 23 -- упоминавшимся 'травам' и 'цветам'/, не сложно заключить, что Хлебников и в данном случае локализует мир произведения в критическом моменте своей космогонии, т.е. в рамках периода осеннего равноденствия, после которого один мировой цикл завершается и наступает катахрестическое состояние, предваряющее рождение нового мира

или очередного такого же цикла /ср.: Lönnqvist 1979; Faryno 1986/. В системе Хлебникова, как, впрочем, и в системе всего авангарда, традиционное возобновление такого очередного космического /или природного годового/ цикла снимается и сменяется выходом в совершенно иное -- трансцендентное, 'за-умное' -- состояние. При этом мир как таковой, мир в его реальном материальном воплощении, 'разрушается', 'исчезает', трансформируясь в чистый 'духовный' поток и отождествляясь с наиболее абстрактной исходной 'мирогенной инстанцией'. Этим архи- и архесюжетом вполне естественно объясняется в "Куске" как растерзание коня быком и убийство в финале самого быка-'победителя', так и трансформация всего мира произведения в 'кислорода склянку' /141--146/. Испанская коррида, легшая в основу "Куска", устраивается, как правило, в июне, в период летнего солнцестояния. 'Коррида' же Хлебникова приурочена 'осеннему солнцевороту'. 'Осень', как уже говорилось, -- не только народно-мифическое время мены мирового /годового/ цикла, но и сугубо Хлебниковское время мены культурных эпох. Поэтому сдвиг Хлебниковской 'корриды' с июня на 'осень' означает, что в эпизоде расправы быка с конем наличествует некая глубинная семантика, соответствующая и Хлебниковской космогонии, и Хлебниковской мене эпох или культур.

С данной точки зрения 'коррида' "Куска" выдает ряд таких особенностей, которые с другой точки зрения едва ли были бы замечены и объяснены. Так, например, мотив 'трав и цветов' /23, 20: "калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков"/ с его трансформацией в "мокрую кучу живых потрохов, /.../, Подобный кочанам зеленой капусты осенним, Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста, и баклажаны, и синенькие" /58, 61--62/ и в "Мешки с сеном" /118/ образует собой весь годовой вегетативный цикл. А это значит, что данная 'коррида' -- вовсе не единственный строго локализованный во времени обряд, а длящаяся весь год 'космическая реальность'. "Кусок" открывается упоминанием первобытного человека -- "дикарей" /7/, -- первобытного быка и первобытного искусства /или культуры вообще/: "Черной глы-

бою бык, огромное пятно, Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, -- Дик, булавою свиреп" /6--8/, а завершается 'научным термином' "кислорода склянка" /146/ с промежуточными мотивами 'цивилизованного' характера: "иголка" /51/, "шило" /57/, "нож", "точило" /95/, "ковер" /83/, "плащ" /124/, "платье" /92/, "храм" /74/, "ставни" /101/, "лавки" /87/, "лавка рынка" /63/, "горшок" /66/, "деньга" /144/ вместо инициальных "жемчужных серебряных зерен" /4/, "художник", "холст" 'живописи' /29/ и др. Короче говоря, при помощи этого набора мотивов создается синхронный срез всей культурной истории человека /ср. мотив 'столеший' в стихе 69/, подлежащей прекращению и трансформации в новое состояние, в некий новый 'метакультурный' цикл. На данном уровне 'коррида' "Куска" оборачивается 'борьбой' или 'меной', так сказать, 'метакультурных' циклов или 'культурогенных' принципов. Последнее обстоятельство проливает определенный свет и на выбор Хлебниковым второстепенного звена классической корриды -- борьбы быка с конем.

Согласно современному состоянию науки о мифологических системах, конь и бык едва ли не эквивалентны /ср. хотя бы статьи "БЫК" и "КОНЬ" в: Мифы 1980, 203, 666 или "BULL", "OX", "TAURUS", "HORSE" в: Cirlot 1981, pp. 33--35, 247--248, 331--332, 152/ и символизируют собой космос. Более того: среди известных мне этнографических материалов отсутствует мотив поединка /борьбы/ быка и коня. Поэтому позволительно выдвинуть гипотезу, что в глубинной структуре Хлебниковского поединка покоится механизм близнечного мифа /ср. статью "БЛИЗНЕЧНЫЕ МИФЫ" в Мифы 1980, 174--176/: "конь" у Хлебникова -- 'белый' /17--18, 125/, "бык" -- 'черный' и 'алый' /6, 96/; "конь" соотнесен с 'небесным' и 'духовным' началом, "бык" -- с 'земным' и 'плотско-чувственным' /первый "Устав от земли, /.../ гулял у реки" -- 30, второй "Точно с пещеры снят" -- 7/, а шире -- "конь" соотнесен с 'культурой', "бык" же -- с 'пред'- или 'пост-культурной' стадией в жизни космоса.

Если учесть, что "конь, лошадь, вступает в человеческую

культуру и в человеческое сознание позже, чем животные леса" /Пропп 1986, 169/ и что в европейских народных мифосистемах конь подменяет собой прежние божества и прежних посредников /'переносителей'/ между реальным и потусторонним мирами /см.: Пропп 1986, 169--181/, то Хлебниковская оппозиция 'конь -- бык' получает в этом свете черты диахронной оппозиции 'более новое' или 'культурное' -- 'более древнее' или 'предкультурное'. Выбор второстепенного, ставшего уже чисто формальным, т.е. потерявшего свое первичное значение, звена корриды -- выезда конных пикадоров на клячах, оказывается с данной точки зрения возобновлением Хлебниковым первичной семантики этого эпизода: конный пикадор обретает черты 'культурного героя', сражающегося с 'хтоническим чудовищем' -- 'быком', где 'конь' -- 'двойник' и 'потусторонний помощник' героя /такова, например, и функция чудесного богатырского коня в русских народных сказках и былинах, где фактическим -- физическим -- победителем змея является именно конь/. Показательно, однако, что Хлебников не только дешифрует архаическую семантику борьбы коня с быком /или точнее: конного героя с чудовищем/, но и подвергает ее конверсии: побеждает не "конь", а "бык", а в итоге -- не 'новое' и 'культурное', а самое 'древнее' и 'предкультурное'. Это значит, что Хлебниковская 'коррида' движется 'вспять', к своему архаическому 'пре-тексту' /см.: Смирнов 1985/, к некоей первичной миро- и культурогенной инстанции, инстанции, где наличный культурный цикл прекращается и начинается совершенно иной -- конверсивный -- культурный цикл /см.: Faryno 1987/, и где 'пре-текст' оказывается одновременно и 'пост-текстом', т.е. и наиболее архаическим и в то же время и наиболее авангардным /что вполне закономерно может быть определено термином "катахрезы" и 'катахрестического мышления' -- ср.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982, 86--130; Смирнов 1984 и 1986; Vit1 1987/.

Как и в ряде других произведений Хлебникова /ср. хотя бы "чу! зашумели вдруг облака шумом и свистом..." -- Хлебников 1968, II:3, 174--177, где уподобленный новому богу "конь" подвергается казни распятия/ в "Куске" конь тоже поставлен в положение пассивной терзаемой и растерзанной жертвы и тоже соотне-

сен со сферой 'поэтического' или 'культурного' вообще /о связи Хлебниковского "коня" с 'Пегасом' и такими эквивалентами 'поэтического начала' как "русалка" или "незабудка" см., например, в : Lönnqvist 1979, pp. 41--50; Faryno 1986, 118--120, особенно примечания 15--16 и 23--24/. Показательно при этом, что в "Куске" оппозиция 'конь -- бык' выражена прежде всего при помощи фундаментального для Хлебниковской системы мотива 'глаза' или 'слепоты-зрячести' /подробнее об этом см. в: Faryno, 1986, pp. 104--106, 118, 122 и Faryno 1985 и 1987 а, b/.

"Конь" атрибутируется в "Куске" признаком 'слепоты' девять раз: "Слепого коня" /16/, "Слепого коня" /64/, "к коню слепому" /73/, "С глазами, закрытыми ставнями -- Голубые глаза слепца" /101--102/, "Конь слепой уж упал, головою незрячей мерно кивал" /110/, "Слепого коня" /120/; 'слепа' также и сменяющая его 'новая кляча': "Новую белую клячу, Слепую невесту для живодерни, Ему уже слуги подводят" /125--127/. Этот мотив тем явственнее, что ему с такой же настойчивостью -- тринадцать раз -- противопоставляется демонстративная зрячесть "быка" и солидарной с быком публики: "К радости зрителей зоркими" /54/, "Храма тысячеокого очи" /74/, "И толпа тысяч и тысяч сосала Щупальцами и жалами зрелище" /76--77/, "Широкий храм для тысяч толп сосет" /82/, "Раздирают веки женщины, очи пламенные, Черные струились полосой /.../ тысячи глаз" /88--90/, "Зарево красное платя ликом цыганок становилось, заревом глаза быка" /92/, Бешенство крови туго Заперто в красное зарево глаз" /113--114/, "Всадник за красным плащом по прежнему зорок и хитр" /124/, "Тысячи зрителей" /132/, "Цыганка /.../ Деньгом серебряных глаз дорога и громадна" /144/.

И так, по признаку 'слепоты-зрячести' "конь" противопоставлен "быку"-'толпе' как слепая, незрячая, жертва тысячеокому пожирающему монстру. При этом 'глаза' "быка"-'толпы' превращаются тут в орган пожирания, всасывания: "Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному -- Храма тысячеокого очи. Бык попятился прочь, /.../. И толпа тысяч и тысяч сосала Щупальцами и жалами зрелище" /73--77/.

В пределах мотива 'глаз' "бык" и "толпа" объединяются в одно целое, в некое сверхъединство /ср. 92: "Зарево красное платья ликом цыганок становилось, заревом глаза быка" и 113--114: "Бешенство крови туго заперто в красное зарево глаз", относящееся только к "быку"/, а "бык" как таковой превращается в истребительный 'пожирающий глаз толпы', в орудие казни.

Один раз 'слепота' соотнесена также и с "быком", но она включена в серию определений 'беснующегося' "быка": "Зол и яр" /35/, "безумен, слеп и зол, Весь точно ночь, от полутуней сумрака гол, Хмелен и пьян" /42--43/, "Лют и жесток и коварен, Горд и надменен и чван бык" /47/ и становится одним из проявлений безумства или умопомрачения, в результате чего 'зрячесть' оказывается синонимом духовной слепоты и исступленной жестокости.

'Слепота' же "коня" одухотворенна: "Исчезающей в вечности клячи, С глазами, закрытыми ставнями -- Голубые глаза слепца --" /100--102/, где 'голубой' соотнесен с 'духовно-поэтическим' и 'интеллектуальным' началом как в собственно Хлебниковской системе цветообозначений, так и в общекультурной европейской их символике. Более того: упоминание "ставней" вместо более уместных и более 'реальных' в данном случае наглазников или шор соотносит "глаза слепца"-"коня" с 'небом-солнцем' -- в народных представлениях ставни часто осмысляются как эквивалент именно солнца; ср. примечание 5 в: Афанасьев 1865 158: "Для празднования Семика выбирают лучший дом в селе, ставни окон /которого/ выкрашены зеленою краскою, и по широте ставней намалевано черною краскою подобие лица: это изображение солнца... Замысловатая русская символика: в этом изображении видите отношение окна к солнечному свету, входящему в дом через окно".

В рамках мотива 'коня' мотив 'глаз' эксплицирован в стихах 19--32. Здесь они инкорпорированы вовнутрь коня, в его кишку и желудок, под видом "трав и цветов" /23/; "калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков" /20/, которые набраны по однозначно выраженному критерию -- 'голубых' и 'золотых' /23--25:

"Травы, цветы, Что вчера над рекой голубели И золотились"/, т.е. соотнесенных с 'небом' и 'солнцем', с 'духовным интеллектуально-поэтическим началом'. Кроме этого тут же им приписывается некое инобытие 'художественного' порядка /24--32/: "Цветы кочевали на художника холст в царство грез: Устав от земли, вчера он гулял у реки. Сыто и туго мешком незабудок Был набит конский желудок", где явственна следующая система эквиваленций и трансформаций:

кочевали -- мешок -- желудок;
художника холст -- мешок незабудок -- конский желудок;
художника холст = царство грез -- мешок -- конский желудок;
художник -- он -- конь,

которую позволительно расширить еще стихами 19--23: "Толстой кишкою, Темницей калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков. Смотрят печально они через решетку Кишки -- Травы, цветы, Что вчера над рекой голубели И золотились", т.е.:

кишка = темница = решетка = холст = мешок незабудок = желудок. Если же учесть стихи 80--82 "Это широкий с потолка об- лака решетки С чердаками небес, /.../ Широкий храм", то станет ясно, что 'кишка = решетка' есть соответствие если и не всего мироздания, то по крайней мере 'неба', а точнее древнего пред- ставления о небе как о 'сети-сите'. Иначе говоря, содержимое 'конского желудка' -- 'весь мир', 'сфера поэтического', а сам этот "конь" получает характер 'похитившего' или 'пожравшего весь мир'.

На уровне мотива 'глаз' "конь" и "бык", как видно, противо- поставлены друг другу как 'одухотворенное творческое начало' и 'разрушительное физическое начало'. Они противопоставлены также и по своему генезису. Если "бык" -- 'хтонический', 'пещерный', 'из царства мертвых' и 'вернувшийся на землю, на арену' /6--9: "Черной глыбой бык, огромное пятно, Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, Дик, булавою свиреп, Наклонил косой рог, угрожая"/, то "конь" -- наоборот -- устремлен от земли, в "царст- во грез" /29/, 'покровитель искусства' /стих 18: "Чья шкура бу- дет долго на солнце висеть" предполагает прочтение "шкура" как

'эгиды', т.е. атрибута поэтического творчества, с одной стороны, а с другой -- как 'перерождающего' или 'переводящего в иной мир' атрибута; ср. распространенный во многих обрядах мотив зашивания умершего в шкуру животного для переправы в 'ирий' -- см.: Пропп 1966, 202--210; с той разницей, что если в исторической последовательности 'шкура' вытесняется 'конем' и 'ездой на нем', то у Хлебникова имеет место как раз движение вспять истории -- от 'коня' к более древней 'шкуре' и еще более древней 'утробе' /, "гулял у реки" /30/, т.е. в локусе противостоящем земле /30: "Устав от земли"/ и означающем локус блаженного состояния, локус идиллии, так сказать, 'асфоделийских лугов' /Хлебниковский перечень 'трав и цветов' напоминает своим составом мифические асфоделии и мифический шафран священной роши Евменид, где обретают свой покой слепой Эдип и проклятые Эринии, возведенные Афиной в ранг почитаемых богинь; отсюда, т.е. из Софокла, по-видимому, и мотивика стиха 26: "Жили в синих глазах и в черных глазах ночевали", где "черные глаза" имеют смысл 'ночи', 'спящего солнца' -- ср. античный мотив 'ночь' = 'спящее солнце' и см.: Фрейденберг 1978, 199/. У Хлебникова, естественно, этот мотив сильно трансформирован: идиллический локус определяется, с одной стороны, как "художника холст", "царство грез" /29/, т.е. как локус искусства, и, с другой, -- как "конский желудок" /32/, "темница" /20/, "мешок незабудок" /31/ или "Мешки с сеном" /118/. "Конь" тут сопоставлен с "художником", но и противопоставлен ему. Это значит, что "конь" -- тот же "художник", но и с иным знаком, иного уровня и иного состояния мира: если "художник" переносит цветы прочь от земли, "в царство грез" /29/, то "конь" 'поедает их' и 'поедая' переносит в "мешок" /31/, "желудок" /32/ и этим самым становится 'переносчиком в вечность', временно употребляя эти 'цветы' как свою 'пищу' /земетим, в "Куске" 'съеденное' "конем" не 'уничтожается', а трансформируется потом в 'гору овощей' -- 62, в 'мед мочи' -- 41, 85 и 'молоко' уже 'космического характера' -- 117 -- 118.

Небезынтересно, что весь перечень цветов, поначалу диффе-

ренцированных /'калуга', 'лебедя', 'царские кудри', 'незабудки', которые "вчера над рекой голубели И золотились" -- 24--25/, в случае "художника" обобщается в "цветы" /29/, а в случае "коня" -- в унифицирующий "мешок незабудок" /31/. 'Цветы', как известно, символизируют собой потустороннее царство и акт умирания и воскресания. В этом отношении мотив "художника" тут ближе к "быку", который тоже как "пятно" с пещеры снят" /6--7/. "Незабудки" же по своему буквальному смыслу связаны с царством 'жизни', с 'памятью' /от 'не забывать' -- ср. статью "НЕЗАБЫВНОЕ" в: Даль 1979, II, 518/ и в пределе -- с 'Мнемозиной'. Если учесть, что матерью Муз была именно Мнемозина, дочь Урана и Геи, неба и земли, и что иногда она считалась сестрой Муз /см.: Топоров 1977, 30--31/, то станет ясно, что данный "конь" -- 'похититель' и 'носитель' тайны бытия, тайны связи неба и земли, загробного и посюстороннего, т.е. единства мира, и что в итоге он не столько "художник", сколько именно обладающий тайной бытия, обладающий исходной инстанцией 'мудрости'. Надо ли досказывать, что с 'умудренностью', с 'поэтическим ясновидческим даром' /а также и с Музами/ объединяет его, с одной стороны, его 'слепота' как 'знание запредельного', а с другой стороны его атрибут "мешок", знаменующий собой 'хранилище особых знаний' и где-то в пределе -- 'мировой мистический Центр' /ср., например, мешок, в котором Паламид носил изобретенный им алфавит -- см. параграфы 9.5., 162.6. и 52 в: Graves 1955/?

С данной точки зрения уже не удивительно, что вся активность "быка" /равно как и все основное внимание "Куска"/ сосредоточена именно на кишечнике и желудке растерзанного "коня".

Один аспект этого мотива очевиден: подразумевается понимание внутренностей жертвенного животного как 'гадательного текста', как воплощения тайных знаний о будущем /ср. распространенные языческие практики гадания по внутренностям жертв/. Другой, хотя семантически и родственен первому, -- менее очевиден. Это символика внутренностей -- кишечника, желудка -- как 'круговорота превращений'. В этом отношении они имеют ту же символику, что и алхимический алейбик /alembic/ и соотносятся как с пред-

ставлением о 'небе', так и с представлением о 'лабиринте', о тайне 'жизни' и смерти' и с представлением о возвращении во-внутрь 'земли' /= 'матери'/ по 'извилистому пути' /= 'косы Сатурна' или, точнее, 'серпа Кроноса'/ -- ср. статью "INTESTINES" в: Cirlot 1981, 158. --с тем, что роль 'Кроноса' возлагается у Хлебникова на "быка" /о чем пойдет речь дальше/, а роль 'Урана' -- на "коня" и его "желудок". При таком сопоставлении проясняются некие другие детали сюжета "Куска": мена растерзанного "коня" на "Новую белую клячу" /125/ может читаться как трансформация античного мифического оскотления плодovitого Урана именно Кроносом /см. эксплицитно присутствующий этот мотив у самого Хлебникова в стихотворении "В этот день, когда вянет осеннее.../ и его разбор в: Фарно 1986/; приуроченность 'событий' "Куска" осеннему периоду с его датировкой включительно позволяет читать 'жертву коня' как отсылку к римскому ритуалу Equus October, буквально -- 'октябрьский конь', т.е. к ритуалу, который имеет свои соответствия и у других европейских народов, в том числе и у славян, а своими корнями уходит к древнеиндийскому обряду убийства коня, т.е. обряду ашвамедха /ср. статью "КОНЬ" в: Мифы 1980, 666/; здесь же, ввиду наличия мотива 'клячи-невесты' /126--127/ возникает возможность отсылки к мифу о Рее, которая накормила прожорливого Кроноса жеребенком или конем, подменив им спрятанного своего ребенка Посейдона.

Семантика 'кишечника'--'алембика' свободно просматривается в последовательной мене Хлебниковым его 'содержимого' от 'нейтрального бытия-появления' по 'космическую плоть-сому': "Травы, цветы" /23/ -- "мешком незабудок Был набит конский желудок" /31--32/ -- "Жижей навозной усталых коней, струями жолчи и жо-ва, Землю моча под широким хвостом, где предсмертная лилась моча" /40--41/ -- "В мокрая серебряной зелени долгих кишек, Подобной кочанам зеленой капусты осенним, Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста, и баклажаны, и синенькие -- Лавкою рынка желудок казался ревущей жалобой клячи, Слепого коня" /60--64/ -- "кишек развороченных мед" /85/ -- "избытка крови и солнца" /112/ -- "пузыри голубые, /.../ рукава молочно сизые с сеном, В крови с комьями сала Слепого коня" /116--120/. В 'ве-

гетативных' терминах это, так сказать, -- замкнутый годовой цикл: 'весна' /"Травы, цветы"/ -- 'осень' /'капуста осенняя'/ -- 'зима' /сено, 'мясопуст'/; 'цветы' -- 'навоз' и 'моча' как удобрения земли -- 'лавка баштанных' как 'десеминация'. "Конь" в этом случае есть и сам 'мир' и 'пожравший мир', и вновь его 'репродуцирующий' /этим самым он обладает всеми чертами древней Деметры, которая, кстати, часто называлась 'конскоголовой' и носила титулы "Арион" и "Деспойна", т.е. имена священных коней/. Реализуя в себе весь годовой цикл, этот "конь" реализует одновременно и весь годовой цикл 'конских праздников' и уподобляется непрерывно трансформирующемуся славянскому божеству Власу-Власию, за которым стоит архаический Волос-Велес /ср.: Успенский 1982, 127--134 и др./. Но параллельно этому 'годовому циклу' в "Куске" присутствует и другой ряд метаморфоз: "цветы" -- "незабудки" = 'память' -- 'опьяняющая галлюциногенная' "моча" -- "мед" -- "кровь и солнце" -- "пузыри голубые" -- "рукава молочно сизые" -- "Мешки с сеном, В крови с комьями сала" со значением 'космической сомы', 'космической плоти' /при этом "Мешки с сеном" знаменуют собой 'Млечный Путь', т.е. путь переселения душ; ср. экспликацию этих же мотивов и в этом же направлении в "Сеновале" Мандельштама -- 1922 года, -- явственно перекликающемся с мотивикой Хлебникова; ср.: Faryno 1984, Tarasovsky 1984/.

На уровне цветообозначений в "Куске" наблюдается следующая последовательность: 'голубеющие и золотящиеся' "цветы" /24--25/ -- 'струи' "жолчи и жова" /40/ -- "сине-зеленый клубок Мокро-зеленого длинного шелка" /55--56/ -- "В мокрой серебряной зелени долгих кишек, Подобной кочанам зеленой капусты" /60--61/ -- "синенькие" /62/ -- "кишек развороченных мед" /85/ -- "Голубые глаза слепца" /102/ -- 'кровь и солнце' /112/ -- "пузыри голубые" /116/ -- "молочно сизые Мешки с сеном" /117--118/, где эволюция идет от 'голубого', знаменующего 'небо' и 'мысль', через 'зеленое', означающее 'вегетацию', 'чувственность', уравниваемость органического и неорганического, жизни и смерти, к 'золотому' -- 'желтому' со значением 'далекое

/солнце/', 'интуиция', 'озарение' и 'диссиминация' и 'молочно-сизому' как выражению 'чистоты', 'полной нейтрализации' и 'потусторонности' /см. статью: "COLOUR" в: Cirlot 1981, 52--56/, которые окончательно оформляются в 'белый' цвет: "Новую белую клячу, Слепую невесту для живодерни, Ему уже слуги подводят" /125--127/, где 'белый' означает не только 'чистоту' /ср. семантический повтор в слове "невеста"/, самое 'духовность', но и 'смерть', 'универсальное запредельное бытие' /согласно Проплу -- 1986, 175 -- "Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность"/; одновременно это и самый сильный потусторонний двойник растерзанного "коня", как бы его 'душа' или 'сущность', что, собственно, значит, что борьба быка с конем должна повториться сызнова и что на этот раз бык 'погибнет': 'белая кляча' - 'невеста' -- 'бессмертие' "коня" и 'смерть' "быка" /это как раз и выражено Хлебниковым в стихах 137: "Мяса не ест" и 142--143: "Перед смертью, знакомый жадно вбирает почет. Чу, нож блеснул в руке палача!", где 'не есть' значит 'принадлежать уже к мертвым', а "нож" -- семантический двойник "клячи-невесты" -- 'смерти', так как его символика и есть 'смерть' и 'жертва'./.

Семантика 'лабиринта'-'алембика' отчетливее всего прочитывается в стихах 49--70, однако по отношению к "коню" она наиболее эксплицитна в стихах 55--57: "В катушку, сине-зеленый клубок Мокро-зеленого длинного шелка, рог опустилсЯ глубок, Шилом упорно пыряя В мокрую кучу живых потрохов", где именованья "катушка", "клубок" и "шелк" перекликаются с мифологемой 'нить Ариадны', с одной стороны, а с другой с еще более архаичной мифологемой 'нить жизни' или 'нить судьбы' /в итоге же -- 'ткань мира' и 'мировая лестница'/ . Сема 'лабиринт' указывает на тайну бытия, тайну строения мира, тайну жизни и смерти, а сема 'нить', 'шелк' -- на тайну 'перехода' и 'связи между жизнью и смертью', между 'посюсторонним' и 'потусторонним'. Некий 'центр' 'лабиринта', некая искомая 'тайна' оказывается тут 'солнцем' -- см. 49--53: "Чтобы солнце лугов несть к сердцу и мозгу, Свой косою рог, Как иголку, Воткнул в размотанный щедро желудок, Разметанный по полю кольцами, петлями, свертками".

По внутренней системе эквиваленций "Куска", "солнце лугов" -- не что иное как "цветы" /все они подобраны по 'солярному' признаку/, переименованные затем в "незабудки" = эквивалент Мнемозины-Музы, т.е. в 'память' и 'творческое мусическое начало'. Не случайно весь этот "разметанный по полю" 'кишечник-лабиринт' завершается 'лавкой баштанных овощей' и 'кочанами капусты', т.е. набором 'семя-родных' и 'само-родных' /ср. пространенную мифологию 'кочанов капусты' как 'детородных'/, а в дальнейшем в ходе текста инициальный "мешок незабудок" трансформируется в "Мешки с сеном" /118/, т.е. в 'смерть' на земном уровне, а на уровне космическом -- в 'космогоническую материю', в 'мирогенное начало'. Привычный 'ре-креативный' или 'ре-продуцирующий' круг размыкается: 'семена' /'баштанных'/ не порождают тут 'новых цветов', наоборот -- возвращаются к исходной инстанции космического порядка. Роль же 'прекратителя' циклической репродукции возлагается тут на "быка". Раньше уже говорилось, что в глубинной структуре выбранного Хлебниковым эпизода корриды покоится близнечный миф. Теперь это становится очевидностью: если "конь" знаменует собой циклический 'ре-продуцирующий' аспект мира, то "бык" поставлен в позицию 'размыкающего' /и вместо 'порождения' он атрибутируется 'пожиранием'/.

Именование "быка" "царем" /48/ и локализация его в окружении колец 'кишек' "точно отец детьми" /67/, сидячая поза, упоминание о "стоletьях" /69/ -- все это уподобляет его Сатурну или Кроносу, пожирающему собственных детей. При этом чрезвычайно интересны стихи 65--68:

Он же встал на дыбы,
Точно садясь на горшок,
Окруженный точно детьми,
Мокрых алой жижей кишек длинными кольцами,

где "Стал /.../, Точно садясь" -- не оксюморон, а невозможность 'стоячего' положения, его 'вставание' оборачивается 'сажением', т.е. обязательной позой властелина загробного /мертвого/ царства. Упоминание о "горшке" отсылает к позиции испражнений, т.е. удаления из организма неорганического, неусваиваемого. Упомина-

ние же о 'детях' объединяет в одно целое 'акт рождения' и 'акт испражнения'. Это своего рода имитация 'смерти-рождения' или 'рождающей смерти' /если пользоваться 'карнавальной' терминологией Бахтина/. Но 'дети' не есть дети, это -- растерзанные внутренности, кольца кишек 'точно дети'. В результате этот "бык" -- 'Кронос' не рождает, а только разрушает жизнь. Загадочной жизнерождения он не обладает.

Примечательны в тексте 'роги' "быка". Сначала они названы как "косой рог" /9/, потом "Свой косой рог" /50/, где эпитет "косой" однозначно соотносит рог "быка" с атрибутом Кроноса -- косой, но не в распространенном ее барочном виде, а в более древнем -- в виде короткого кривого серпа /ножа/. Это, однако, не все. Тут же этот "косой рог" переименовывается в "иголку" и "шило": "Свой косой рог, Как иголку, Воткнул в размотанный щед-ро желудок" /50/, "рог опустился глубок, Шилом упорно пыряя В мокрую кучу живых потрохов" /56--58/. Эта соотнесенность 'косо-го рога' с косой как атрибутом Кроноса еще более усугубляет мотив 'коршунов' /81/ -- имя "Кронос" предположительно и значит 'ворон' или 'коршун', во всяком случае 'ворон' как вещая птица -- постоянный атрибут античного Кроноса /см. параграф 6.2. в: Graves 1955/. "Иголлка" же и "шило" претерпевают эволюцию в "щупальца" и "жала" /77/, которые подводят к иному эквиваленту Кроноса -- к 'змее', поедающей собственное потомство.

Смысл 'кишечника-желудка' как 'лабиринта' и "быка" как 'Кроноса' еще очевиднее раскрывается в мотиве мечущегося по арене "быка".

В первой фазе "Рога обмотал Он живую кишкою Слепого коня" /14--16/ и "Украшен. Намотал, Зол и яр Волоча По песку Пылью и глиной покрытый лоскут тела чужого -- Звонок стопа живого" /33--39/ 'кишечник' "коня" являет собой временное украшение "быка" и этим самым 'напоминание о преходящем', с одной стороны, а с другой -- приобщение к 'коню-жертве'.

В очередной фазе "Жижей навозной усталых коней, струями жолчи и жова, /.../, где предсмертная лилась моча, Ею безумен,

слеп и зол, Весь точно ночь, от полутеней сумрака гол, Хмелен и 'пьян, /.../ Лют и жесток и коварен, Горд, надменен и чван бык, Длинной кишкой, что делала его, поднявшего морду, царем" /40--48/ -- 'кишка-венец' повышает ранг "быка" до сана "царя". Однако все промежуточные состояния "быка" сосредоточены на мнимом его "царстве", на узурпированном сани. Этот царь' -- "гол". Примечательно при этом введение мотива 'галлюциногенности' 'мочи': с одной стороны, она -- мифический опьяняющий напиток, который ввергает в транс богов и поэтов и дарует 'вечную жизнь'. С другой -- "Хмелен и пьян" в контексте "безумен, слеп и зол" указывают на приобщение к 'смерти' /ср. распространенную мифологию 'хмельного состояния' как 'временной смерти'; такой же смысл стоит и за напитком, отнимающим рассудок, т.е. ошеломляющим и ввергающим в 'мертвецкое' состояние/. Так обретаемое 'царство' оборачивается 'тщеславием' "быка", а растерзанный "конь" не обеспечивает ему 'бессмертия'.

Далее 'кишка-венец' превращается в "кольца, петли, свертки" /53/ и становится "кучей", куда "бык", "мордой горячей ныряя" /59/, уподобляется увенчанному венцом 'фруктов-овощей' Дионису. И, наконец, как бы весь погружается в кишечник, окружается кишечником, занимает в нем срединное положение, т.е. как бы попадает в 'центр лабиринта': "Он же встал на дыбы, Точно садясь на горшок. /.../ И когда тянулись, как столетья, миги вонзаемых в мясо ходячее рог, Бык был бог, люди богомольцами" /65--70/, где поза "встал на дыбы" предполагает по крайней мере временное 'воскресение', а "миги", растянутые до длительности "столетий", соприкасаются с 'вечностью'. Вот это и делает "быка" -- 'богом'.

Быв 'надменным царем', теперь "бык" превращается в 'бога'. Но он 'бог' не жизни, не 'жизнедатель', а 'бог' биологизма, плоти, которая ему подвластна и с которой он так яростно расправляется -- ср. хотя бы такие мотивы, как "звонок стога живого" /39/, "живых потрохов" /58/, "мясо ходячее" /69/.

Стихи 71--77 вводят очередные мотивы: 'тысячеокого храма', женщины-утопленницы' и 'пиявок'.

'Женщина-утопленница' непосредственно соотнесена с "конем":
"И пиявками у трупа женщины /.../ Морскими щупальцами тянулись
к коню слепому и бедному -- Храма тысечаокого очи" /71--74/. В
Хлебниковской системе 'утопленница' -- 'русалка-поэзия', символ
запредельного и 'за-умного' бытия. Такова, например, "русалка"
в "Поэте" /Хлебников 1986, 175--176/:

Отец убийц: отец убийц -- палач жестокий,
А я, по-твоему, -- в гробу?
И раки кушают меня, клешнею черной обнимая?
/.../
Как хочешь назови меня:
Собранием лучей,
Что катятся в окно,
Ручей-печаль, чей бог небесен,
Иль "нет" из "да" в долине песен,
Иль разум вод сквозь разум чисел,
Где синий реет коромысел.
Из небытия людей в волне
Ты вынул ум, а не возвысил
За смертью дремлющее "но".

Сравнение "коня" с утопленницей значит в этом контексте распра-
ву "быка"--'бога' и его "богомольцев" с высшей мудростью бытия
или же приобщение /по принципа поедания тотема/ к этой высшей
мудрости и приобщение к закону "коромысла".

На уровне мифологических коннотаций этот образ восходит
к древне-индийскому представлению коня женщиной /такова в "Кус-
ке" мена именования то "конь", то "кляча", а затем введение
двойника "клячи"--"невесты" и финального мотива "цыганки", кото-
рая может читаться как отдаленный аналог "хозяйки благоденствующ-
щих лошадей" Drvaspa -- см. статью "КОНЬ" в: Мифы 1980, 666/.
В рамках славянской обрядности этот "конь"--'утопленница' соот-
носим с лошадиной жертвой водяному /в пределе -- Волосу-Велесу/,
т.е. с ритуалом топления коня для умиловливания рассерженного
водяного. Если же учесть, что в "Куске" Хлебников руководству-
ется также и римским обрядом Equus October, то не будет риско-
ванным видеть в 'утопленнице'--'коне' и реализацию Equus bipes,
который означает морское существо с рыбьим хвостом и с конской
головой и передними конскими ногами /что, собственно, и позво-

ляет именовать Хлебникову в ряде его вещей коня 'русалкой' -- ср. Lönnqvist 1979/

Тянущиеся к "коню"- 'утопленнице' 'пиявки-щупальцы' "тысяч и тысяч толп", несомненно, реализация архаического ритуала поедания 'божества'- 'тотема', в результате которого 'поедающий' отождествляется с 'поедаемым', сам становится таким же 'божеством-тотемом'. С другой стороны, тут налицо и реализация имени 'октябрьский /конь/', т.е. 'восьмой' и реализация идеи 'осьминога' как 'мистического Центра' и исходной креативности и стремления к состоянию эквилибриума, т.е. полного согласия противоречий и полного единства. Не случайно, приобщаясь к 'жертве-коню', все эти 'тысячи толп' постепенно объединяются в единый мощный поток: "Что было сотней болот -- стало мощной водой" /93/, а несколько раньше -- в стихе 83 -- именовалось как "черный ковер моря голов", где "ковер" -- соответствие 'земного мира', а 'головы' -- соответствие 'интеллектуального' и 'небесного' начала. Расправа с "конем", таким образом, оборачивается возвратом всего сущего к 'космическому центру' и повторным обретением 'единства' /ср. 'разрозненность' мира в начальных стихах "Куска", его сегментацию на "накидки", "кружева", "гнезда жемчужных серебряных зерен" и мотив "зайцев" как показатель чисто 'чувственного' и 'репродуктивного начала'/.

'Сосушие' гибнущего "коня" 'толпы' и 'храм' обретают в дальнейших стихах некие более определенные очертания. Это -- "круг", по которому "бык" "Носится в кругу с животом побежденного на тупой голове" /79/, это "храм" с потолками облака решетки с чердаком небес" /80--81/, где тонут "в синем терпеливые коршуны, чуя поживу" /81/ и, наконец, "черный ковер моря голов" /83/. Иначе говоря, все это -- замкнутый, ограниченный мир, но мир все еще без 'центра'. Если он и предполагает 'центр', то это как раз и есть терзаемый "быком" "желудок коня".

Стихи 84--85 вводят мотив 'пьянства': "По скамьям длинным опьянелым, Усатым пьяницей пьет кишек развороченных мед", где реализуется все тот же мотив приобщения к жертве, мотив

'поедания тотема', а с другой стороны -- мотив 'смерти', поскольку, как уже говорилось, 'пьянство', 'опьянение' знаменует собой приобщение к 'смерти' или выход в 'инобытие', в 'потустороннее'. "Мед" регулирует эти значения и сообщает 'смерти-инобытию' характер 'выхода в бессмертие', в некую 'высшую мудрость', в сферу 'божественного'.

В данном пассаже дважды упоминаются 'скамейки': "По скамьям длинным опьянелым" /84/ и "Вспрыгнули на лавки" /87/ с отчетливым переходом от горизонтального /или неопределенного и неустойчивого -- 'опьяненного' положения/ к вертикальному -- 'стоячему' -- положению, которые означают не только переход в иное состояние, но и символическое 'воскресение' /в противовес позе 'мертвых', т.е. позе 'сидячей'/ . Данный смысл дополнительно подтверждается стихом 88, где "Раздирают веки женщины", т.е. осуществляется 'просыпание' и 'отверзание глаз', причем 'глаз' прежде 'зрячих' и 'активно сосущих зрелище', что означает, что данное 'отверзание глаз' подразумевает уже зрение не физическое, а 'внутреннее' или, так сказать, 'веще'. За ним следует уже движение-единение в центральном 'быке-божестве': "очи пламенные Черные струились полосой, реяли, плыли по течению К быку победителю -- длинные пиявки по руслу реки -- тысячи глаз Тянулись черные, поперечные. Зарево красное платя ликом цветных цыганок становилось, заревом красным быка" /88--92/. А все это синтезируется в стихах 93--95:

Что было сотней болот -- стало мощной водой,
Течет как река
Свист ножа о точило.

'Болото' -- эквивалент 'глаз', но одновременно это и символ разрушенного, разрозненного, разобщенного состояния мира. 'Вода' имеет смысл 'очищения' и 'воскрешения', но, с другой стороны, и смысл унифицирующей стихии. Легко заметить, что прежняя насыщенность числительными 'тысячи', 'сотни', 'толпы', создававшая инертную и безликую 'массовость', теперь организуется в единое и целенаправленное целое, теперь это становится "мощной водой" и "Течет как река".

Превращение тысяч и сотен 'глаз-очей' в 'реку' у Хлебникова закономерно. Такое же явление наблюдается, например, в стихотворении "Ра -- видящий очи свои...", там же имеет место и предваряющий оформление 'глаз' в 'реку-Волгу-Разина' мотив 'ржавой и красной болотной воды' /разбор этого текста см. в: Гагуно 1985/. И там и тут 'слившиеся в реку' тысячи глаз' оформляются в противо-мирогенную инстанцию. В "Ра -- видящий очи свои..." -- это Разин, в "Куске" -- 'река-нож'. В "Ра -- видящий очи свои..." мир был удвоен -- он состоял из 'Ра' и его 'творенья', тогда как 'Разин' -- творенье, обретшее самостоятельность и уже не тождественное ни 'Ра' ни его 'миру'. В "Куске" это удвоение более отчетливо: мир тут дан в виде противоборствующих двух начал-'близнецов', т.е. "коня" и "быка". Фактически же им /или этому двойственному миру/ противостоящий мир -- 'толпа', которая обретает свою самостоятельность /становится личностью -- ср. мотив "цыганки" в финале/, вобрав в себя и 'жертву' и 'победителя', и "коня" и "быка". И если "бык", растерзав "коня", извлекает "мед"-'сущность' мира, то 'толпа', убивая "быка", обретает уже чистую духовность, которая в "Куске" названа как "кислорода склянка", а в других вещах Хлебникова часто именуется 'корнем из нет единицы'.

Примечания

1. Л. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. I. М., 1865.
2. V. Biti. On the Primary Sense of the Opposite Words: Semiotics and Semantics. /Доклад обсуждался 9.IV.87. на организованном проф.проф. Н.-U. Gumbrecht'ом K.L. Pfeiffer'ом Симпозиуме "Materialities of Communication" -- March 30-April 11, 1987 -- в Дубровнике и будет опубликован в материалах этого Симпозиума издательством University of Siegen/. 1987.
3. J.E. Cirlot. A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York, 1981.

4. В.В. Хлебников. Собрание сочинений. II. Nachdruck der Bände 3 und 4 der Ausgabe Moskau 1928--1933. Wilhelm Fink Verlag. München, 1968.
Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986.
5. J.M. Cossio. Los toros. Tratado técnico e histórico, t. 1--3. Madrid, 1951--1953.
И.З. Дёринг-Смирнова, И.П. Смирнов. Очерки по исторической типологии культуры... ---- реализм ---- /.../ ---- пост-символизм /авангард/ ----... . Salzburg, 1982.
6. J. Faryno. W poszukiwaniu istoty podobieństwa między twórcami językowymi Wielimira Chlebnikowa a słownictwem dzieci. "Slavia Orientalis". 1967, nr. 2, pp. 99--124.
"Сеновал" Мандельштама. /В/: Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner. München, 1984.
7. Chlebnikoys Gedicht "Ra -- vidjašćij ōci svoi...". /In:/ Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. April 24 1983. Editor: Nils Ake Nilsson. Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1985.
8. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова /"В этот день, когда вянёт осеннее..."/. /В:/ Velimir Chlebnikov /1885--1922/: Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem G. Weststeijn. Rodopi, Amsterdam, 1986.
9. Dešifrovka. /In:/ Pojmovnik ruske avangarde. Šesti svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb /русско-язычный вариант выходит параллельно в журнале "Russian Literature", Amsterdam/. 1987a.
10. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова. /Доклад, прочитанный 27.IV.1987 на "Пушкинском Коллоквиуме" Кафедры Русской Филологии Будапештского Университета/. 1987 .
11. О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.
12. R. Graves. The Greek Myths. London, 1955.
13. B. Lönnqvist. Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poet". Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1979.
14. Мифы. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. I. М., 1980.
15. В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

16. Н.Н. Садомская. У порога корриды. "Советская Этнография". 1969, № 6.
17. Katahreza. /In:/ Pojmovnik ruske avangarde. Drugi svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb /русскоязычный вариант см. в: Смирнов 1986/. 1984.
18. И.П. Смирнов. Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach". Sonderband 17. Wien, 1985.
19. Katahreza. "Russian Literature", XIX-I, The Special Issue: The Russian Avant-Garde XX. The Zagreb Symposia III. Amsterdam, 1986.
20. К. Тарановский. "Простая песенка" Мандельштама. /В:/ Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner. München, 1984.
21. В.Н. Топоров. Movqai "Музы": Соображения об имени и предьстории образа /К оценке фракийского вклада/. /В:/ Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.
22. Б.А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей. /Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского/. М., 1982.

КРИТИКА ИДЕЙ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

/заметки к анализу поэмы Хлебникова "Кусок"/

А. Фейер

В истории гуманизма Нового времени наступил поворотный момент, когда, начиная со второй половины прошлого века, стало очевидным, что искать универсальные интеллектуальные обеспечения достижения личного совершенства стало невозможным, бессмысленным. Крупные русские писатели второй половины XIX века Толстой и Достоевский обеспечили себе первостепенное место в европейской культуре на этом этапе в истории развития мысли, так как, первыми среди мыслителей Европы нового времени почувствовав, что между индивидуальным совершенством и гуманистической универсальностью имеется противоречие, признали существование наряду с интеллектом, в противовес ему, не интеллектуального по своей природе исторического опыта, который должен был согласно их ожиданиям служить противовесом интеллектуальной ограниченности, признали человеческую значимость традиции. Однако, поскольку в результате отсутствия развернутых интеллектуальных формул добра и любви, несмотря на их кажущуюся ясность и само собой разумеющуюся сущность в призванном пронизать все человеческие отношения христианском учении, они осмыслились в имеющих различные традиции европейских обществах и во взглядах, имеющих различные переживания, отдельных людей по-разному, и традиция, сама по себе, не оказалась способной сделать все человеческие отношения обозримыми, личностными, стать носителем программы гуманистической универсальности. То напряжение, которое обнаружилось между требованиями христианской традиции и опытом их невыполнимости, между требованиями личности и явным фактом власти безличного начала, на рубеже веков стало невыносимым и начало осмысляться как крушение закрытого, личностного представления о мире, характерного для предшествующих периодов Нового времени.

Закрытость и личностность представления о мире в закрытых

христианских обществах состояла в том, что при определенных, ограничивающих движение интеллектуального анализа, предположениях за счет гарантирующей становление и существование данных обществ национальной традиции согласно такому представлению о мире все гуманные проблемы в их полноте считались обозримыми, доступными пониманию с позиции личностно-индивидуального подхода к миру, решаемыми в пределах возможностей данного общества. Открытость и безличность складывающегося к началу нашего века открытого, безличного взгляда на мир в отличие от прежнего объясняется тем, что он не признает никаких созерцательных установок, которые ограничивали бы усилия интеллектуальной критики, и в соответствии с этим не видит возможностей охватить проблемы с личностно-индивидуальной позиции, понять их, интеллектуально принять в расчет условия их решений. Хотя при сравнении с закрытым представлением о мире открытую картину мира характеризует прежде всего отсутствие традиции, сознательное отрицание обычно представляющей себя ограничивающей интеллектуальные усилия традиции, все же это представление, следующее принципу гуманистического универсализма и создавшее первостепенные идейные, духовные ценности, нельзя было бы объяснить без инспирирующей интеллект, ставшей перед ним осмысленные цели традиции. Однако, в то время как стремящееся к личностно-индивидуальному решению проблем закрытое представление о мире в соответствии с христианским неоплатоническим учением считает традицию имманентной, открытое представление о мире, в свете признающего противоречие между материей и духом неразрешимым в этом мире гностического учения, признает традицию, побуждающую занять аскетическую по отношению к материи позицию, в соответствии с представлением о трансцендентном боге находящейся вне личностно-индивидуального видения, трансцендентной. Эта действующая в гностицизме традиция, с одной стороны, ввиду своего трансцендентного характера, не ограничивает интеллектуальный анализ и даже на первый взгляд представляет открытую картину мира как интеллектуальную по своему характеру, а с другой стороны диктует такое поведение, которое, будучи предопределенным переживанием разделенности мира, непреодолимости в этом мире его разделенности, становится безличным.

Подобно тому как христианская теология в начале средних веков приспособила аристократическое, герметическое учение неоплатоников, следуя запросам организующейся на новых основах Европы, к требованиям христианского универсализма, так же стало необходимым к началу XX века признать формирующую представление о мире роль традиции, а затем, после крушения приведшей в начале к актуализации христианского неоплатонического учения потребности, лежащей в основе безусловного представления о мире, вовлечь гностицизм в круг проблематики гуманизма. До последнего предела обостряющий отношения между духом и материей гностицизм оказался пригодным для того, чтобы разрешить проблему личностного представления о мире, для признания неприемлемого в пределах этой картины мира противоречия между личностной идеей и безличной практикой, противоречия, которое больше нельзя было скрывать. Гностическое учение смогло выполнить это возложенное на него историей развития мысли задание потому, что схоластическое учение о безусловной способности индивидуума быть носителем смысла, быть личностью /Тома Аквинский/ с помощью трансцендентной традиции оно нашло применимым к индивидууму нового времени непосредственно, без прежде действенного промежуточного тезиса о безусловной личностности, осмысленности существования индивидуума /Дунс Скот/. Отказавшись от своего прежнего герметизма, в духе гуманистического универсализма оно взяло на себя решение более неподдающихся личностно-индивидуальному охвату, но с помощью Логоса все же кажущихся преодолимыми проблем, преодоление противоречий между сферой практики и сферой идей, между материей и духом.

Но хотя представители и основоположники нового безличного представления о мире безусловно считались с принципом гуманистической универсальности, им все же не удалось должным образом его соблюсти, так как ввиду того, что их собственная трансцендентная традиция оставалась ими неосознанной, что привело к тому, что интеллектуальным возможностям придавалось абсолютное значение, они, хотя и по-другому, но в конечном итоге подобно гуманистам прежних эпох, незаметно для самих себя поставили на

место общего принципа гуманистической универсальности, лежащего в основе истории развития мысли, свои признающие ими всемогущими идеи. Как это всегда было начиная с эпохи Ренессанса, и для идеалистов нашего века идеал человеческого совершенства представлялся достижимым, титаническая программа -- осуществимой лишь потому, что исполняя роль, возложенную на них историей развития мысли, они, опьяненные своей идеей, упустили из виду действительные перспективы гуманистической универсальности. Однако, если в то время, когда еще казалось действенным /разумеется, иллюзорно/ личностное представление о мире, усилия были направлены на то, чтобы идеи были обращены ко всем, чтобы по возможности каждый мог быть носителем идеи, открытость и безличность нового представления о мире как бы подсказывала, что способные на духовные усилия и склонные к этому избранники хотя и должны считаться со всеми проблемами, с проблемами всех, ни в коем случае не должны рассчитывать на действительное сотрудничество всех. Если бы гуманные проблемы в целом можно было бы решить сразу, в результате какой-либо духовной революции, то стремления идеалистов нашего века отвечали бы принципу гуманистической универсальности, но поскольку это не так, их произвольный "захват" области человечности и фактическое лишение других статуса субъекта, личности, в конечном итоге несмотря на прогностично принятый принцип гуманистической универсальности его все же нарушил.

Неудача закрытого, личностного и открытого безличного представления о мире, настоящая непризнаваемость принципа гуманистической универсальности, характерная для нашего времени, выдвигает запрос критического отношения к идеям. Критика идей исходит из признания, согласно которому действительность идей как феноменов истории развития мысли, исходя из их природы, относительна. Не только обычные, прозаические условия этого мира ограничивают свободное осуществление идей, а существующие в конфликтной связи интеллекта и традиции идеи уже заранее, то есть по самой своей природе, способны действовать лишь в тех точках пространства и времени в истории развития мысли, в которых они представляются целостными, до тех пор, пока при соблюдении определенного исторического запроса конфликт интеллектуального потенциала и тради-

ции не обнаруживает себя. Поскольку ввиду относительности идей и исторического характера являющейся существенным составляющим идей традиции ни одна идея не может взять на себя задачу осуществления гуманистической программы достижения человеческой полноты, такого урегулирования противоречий между сферой идей и сферой практики, которое имело бы универсальный характер, испытанием идей является не разработка каких-либо имеющих общее значение и практически действующих метафизических систем или методов, не признание т.н. правильности того или иного представления о мире, научного обоснования его действительности, а определение того, насколько они оказываются пригодными, или в каких пределах они являются способными к представительству общего принципа гуманистической универсальности. Последнее возможно лишь при критическом отношении к идеям, при последовательном принятии во внимание факта их относительности, границ их действия, и при критической позиции на своем месте любая идея может обеспечивать представительство гуманистической универсальности, давать нужное или достаточное в данных условиях истории развития мысли удовлетворение запросу человеческой полноты. Если в случае некритического отношения к идеям не ощущается действие трансцендентной традиции и движение неограниченного традицией интеллекта вызывает чувство интеллектуального превосходства, либо, наоборот, опыт ограниченности возможностей интеллектуального анализа вызывает чувство неуверенности, желание уйти в себя, недоверие и безличное отношение, то с позиции критического отношения к идеям бытие трансцендентной традиции становится ощутимым, относительность идей принимается во внимание, и, не отказываясь от тезиса о личностно-индивидуальной непреодолимости противоречий между сферой идей и сферой практики, человек может проявить понимание по отношению к относительной, но в своей относительности не менее действенной идее имманентной традиции, не отказать в субъективности, в духовной активности отличающейся от своей собственной точке зрения, отнестись к ним лично, и таким образом обеспечить себе возможность представлять принцип гуманистической универсальности. Подобным же образом, в то время как в случае

догматического отношения к идеям национальные идеи, составляющие основу европейских христианских обществ, из-за влияния ограничивающей кругозор имманентной традиции непозволительным образом были представлены как имеющие универсальную значимость, критическое принятие к сведению принципиальной невозможности найти решение универсальной значимости открывает возможность на новых основах признать право на представительство такой точки зрения, которая необходима для жизни своей культуры и общества и которая входит в общую сокровищницу культурных ценностей. Таким образом, европейские общества, отказавшись от обособленности, отрывающей их от гуманистической универсальности, сохраняют то, что является их сущностью: неповторимую способность к снятию противоречий, к видению этого миру осмысленным, прекрасным, человеческим.

Для заявившего о себе в начале нашего века искусства авангарда характерно оперирующее трансцендентной традицией, актуализирующее гностическое учение открытое, безличное представление о мире. Источником, объяснением присущей авангарду абстрактности, то есть отказа от непосредственного взгляда, от личного видения, понимания, является то характерное для открытого представления о мире убеждение, согласно которому наш мир является окончательно разделенным, противоречие между духом и материей, сферой идей и сферой практики для личностно-индивидуальных усилий непреодолимым. Ввиду того, что гностическое учение было приспособлено к программе гуманистического универсализма, авангард, также как и другие предшествующие явления искусства нового времени, стремился к разрешению противоречий, и в первый период своего развития считал проблемы разрешимыми. Однако, в соответствии с особенностью открытого представления о мире, художники авангарда полагали, что осуществление человеческой полноты -- задача, доступная лишь для немногих, лишь для "передового отряда" представителей авангардного движения. Хотя в представлении художников авангарда открытость и безличность мира есть такое исходное состояние, с которым обязательно следует считаться, и потому абстракционизм, нон-фигуративность и дисгармоничность характеризуют все произведения этого направления без исклю-

чения, все же внутри авангарда можно выделить два варианта в зависимости от того, как оценивает художник феномен безличности, разделенности мира, насколько он может его принять, насколько он готов примириться с ним. В поэзии русского авангарда футуристы были теми художниками, которые горячо приветствовали открытость мира и вместе с тем его безличность как новую, противопоставляемую ими прежним заблуждениям истину во всей ее неприкрытой, подвергающей человека жестоким испытаниям, а зачастую и страданиям, сущности. Акмеисты же, которые видели в личности творящую культуру ценность, ищут в новых условиях возможности нового утверждения личности и считают создавшееся положение невыносимым, недостойным человека. Хлебникова, чье творчество разворачивается в начале века под знаменем движения авангарда, в отличие от акмеистов Мандельштама, Ахматовой, Гумилева и наряду с представляющими позицию футуристического типа Цветаевой, Пастернаком, Маяковским, характеризует программный запрос открытого безличного представления о мире. Однако, в то время как Цветаева и Пастернак считают свои личные возможности достаточными для представительства духовной позиции, необходимой для выполнения этой программы, ощущают свою автономность, поэзию Маяковского и Хлебникова характеризует наряду с безусловным принятием программы опыт невозможности справиться с поставленным заданием, опыт отсутствия автономности. Разумеется, искусство становится искусством не за счет осуществления тех или иных программ, а за счет пластического и достоверного изображения того, как человек справляется со своим заданием, поэтому само по себе это обстоятельство не умаляет значимость поэзии Маяковского или Хлебникова по сравнению с поэзией Пастернака или Цветаевой. Маяковский, критикуя заблуждения абсолютизирующего роль идей идеализма и одновременно ссылаясь на открытое представление о мире, в свете которого разделенность представляется общечеловеческим состоянием, открывает новые поэтические возможности полагая, что бесформенность его существа может быть признана; Хлебников же, разделяя

заблуждения идеализма и как бы беря на себя личную ответственность за свою бесформенность, очень человечно и по-своему потрясающе дает почувствовать свое безнадежное желание занять идейную позицию. Однако, принятие или отвержение безличной картины мира, автономность или ее отсутствие, принятие ответственности за безуспешность попыток занять идейную позицию или отвержение этой ответственности, - все это такие возможности, которые не выходят за рамки программы авангарда, пытающегося найти решение проблем. Относительность же всех этих возможностей дает почувствовать творчество стоящего вне движения авангарда и не разделяющего его программы Ф. Кафки, который, как бы видя полную абсурдность данного состояния проблем, показывает, что безличное представление о мире неприемлемо, что даже в случае самой полной автономности у человека нет возможности разобраться в вещах и явлениях, и потому вопрос о личной ответственности за отсутствие автономности в конечном итоге теряет свое значение.

Богато разработанный ряд мотивов, связанных со "слепой клячей", выделенных из текста в анализе Е. Фарина, вместе с тщательно прослеженными им мифологическими аналогиями, будучи одним из центральных структурных элементов хлебниковской поэмы "Кусок", символизирует обреченное на уничтожение отжитое закрытое представление о мире - такую культурологическую модель, которая предполагает всемогущество личностных идейных устремлений, способность к универсальному разрешению проблем. Эта культура уже не может быть тем, чем она должна была бы быть. Собрав все ценное, она теперь, как лошадь на лугу, бесплодно бесцельно, бессмысленно "набивает желудок цветами", просящими на полотно художника, постыдно превращая их в своих "кишках" в липкую жижу. Чтобы остановить бессмысленный круговорот вегетативных процессов, надо вспороть живот коня, выпустить кишки и, проволочив их запутанные узлы по арене на глазах у всех, продемонстрировать необходимость и возможность обновления. Публичная казнь "клячи-культуры" оказывает разоблачительное и освобождающее действие: становится возможным непосредственно ощутить, что в противовес общепринятым и обязательным

конвенциям эта культура никогда не была, и вообще не могла быть носителем, создателем исключительно духовных ценностей, что у нее всегда были определенные и неизбежные "низменные", считающиеся постыдными и скрываемые функции и роли. В то время как некогда благородное животное в мучительной смертельной агонии испускает желчь, мочу и испражнения, ее убийцу-быка и зрителей "корриды" опьяняет зрелищное, потрясающее крушение точно разработанной фикции.

Бык и болеющая за него толпа /наряду с мотивом "слепого коня" другой, определяющий мотив произведения/ являются символами этой страстно-разоблачительной настроенности и того потрясения, которое является результатом разоблачения. Как бы ни был известен тот факт, что у животных есть кровь, как бы ни было можно предвидеть, "заучить", что при определенных действиях эта кровь проливается, все же в результате сложной и темной, едва ли рационально прояснимой игры агрессии, вызванной инстинктом жизни, страхом смерти, злобой или ужасом, вид крови, ее ощущение всегда оказывает возбуждающее действие, и на быка, бросающегося на свою жертву, и на жаждущих крови зрителей корриды. Разумеется, давать свободу темным инстинктам - дикость и варварство, но воплощенная в быке и в толпе потребность разоблачения призвана не к тому, чтобы способствовать высвобождению инстинктов, а к тому, чтобы признать их наличие, силу, действительность. Жесткое и смелое называние вещей своими именами, ясное различение ценностей, качеств, и вообще сам выбор картины жестокой игры - корриды показывают, что у Хлебникова, правдиво и потрясающе изображающего поворот в истории развития мысли, нет отрицания ценностей или истерического утверждения их недейственности. Ведь что же другое может побуждать страстного разоблачителя к тому, чтобы самоистязаясь и самокритично запечатлеть себя именно в картине жестокости, варваризма, как не потребность в оценке, строго и безошибочно действующая и в период, когда нормы общественного устройства пошатнулись, когда началось их коренное преобразование?

Лирическая позиция Хлебникова, однако, совершенно явно не исчерпывается обострением параксизма разоблачения, отчуждения.

Бык ведь не только тот, кто рогами, подобным "потoku", "огню", "ножу", бодает и рвет и опьяняется запахом крови; у быка, убивающего клячу, есть другое, предписанное сложным мифологическим ритуалом "задание": не зная об этом, он должен извлечь жизнь из живота клячи, восстановить усталые силы природы ценой гибели животного. Бык, гротескно символизирующий лирическую позицию, является тем, кто вновь возвращает миру из живота издохшей клячи цветы и травы в соответствии с запечатленной в произведении концепцией, кто вновь вводит их в поток жизни. Безусловно, в произведении Хлебникова, в этой поэме XX века, как это доказывает в своем богато документированном анализе "Куска" Е. Фарино, актуализируется древний, мифологический взгляд на мир, циклическое представление о времени, противостоящее либерально-гуманистической христианской концепции прогресса, историзма: Это произведение, как это часто делает искусство авангарда, представляет доисторическое мышление т.н. примитивных, естественных народов каким-то образом, в какой-то мере свойственным и современному человеку. Актуальность мифа в XX веке в самом общем плане объясняется расколом прежнего, казавшегося целостным, обеспечивающим гуманность решения проблем и универсальность гуманных решений, представления о мире, переживанием непреодолимого для личностных усилий разрыва между сферой идей и сферой практики. В этом новом положении человек, имеющий идеальные устремления, мечту о полноте, при определенных условиях оказывается вынужденным погрузиться в темную область отрицающей ценности, не знающей формы, по своей сути бессмысленной практики и там вопреки своим целям и желаниям подчиниться причинам, возможностям и necessities, определяющим проявления его натуры. Подобно тому как согласно представлениям отдающего себя в экстазе разным демонам шамана, или членов рода, желающих искупить кровавой жертвой плодородие земли, домашних животных и женщин, человеку следует вступить в соглашение, пойти на компромисс с нечеловеческими, не отдающими человеку предпочтения силами, может случиться, что и неспособный разобраться в проблемах идеалист XX века, гротескным образом жертвуя собой и давая почувствовать жесто-

кую победу жизни, окажется вынужденным считать свою подчиненность безличным силам общим и последним состоянием вещей, некоей закономерностью. Принятие к сведению расщепленности этого мира, непреодолимого для личностно-индивидуальных усилий противоречия между сферой идей и сферой практики возможно лишь в современном искусстве, основывающемся на открытом, безличном представлении о мире. Оно даже, как мы об этом писали ранее, последовательно отвергая возможность непосредственного, личного понимания, за счет абстракции, каноны которой считаются обязательными, последовательно проявляет это переживание во всех произведениях. Это факт само собой разумеющийся, так как потребность в открытом представлении о мире, а также правомерность поведения, приспособленного к открытому представлению о мире, оправдывается именно опытом непреодолимого противостояния сферы идей и сферы практики. В то же время, как бы ни отражался феномен разделенности мира во всех произведениях, носящих на себе признаки поэтики модернизма, все же не может быть и речи о том, чтобы это негативное переживание всегда тематически появлялось бы во всех произведениях аванграда, чтобы каждое такое произведение утверждало бы в противовес идейным, духовным усилиям, призванным выявить гуманистическую цельность, власть практики, подчиненность желающего представлять программу гуманизма человека нового времени безличным мифически-магическим силам, проявление за счет исторического прогресса, за счет личностно-эсхатологических ожиданий примитивного, циклического представления о мире, как это делает в "Куске" Велемир Хлебников. Последнее происходит лишь там и лишь в той мере, в какой разочарование в действенности безличной духовности, крах гуманистических устремлений абсолютизирующего традицию трансцендентного бога XX века, или невозможность быть носителем идеальной программы, отсутствие автономности, ставят под вопрос саму возможность достижения человеческой полноты. У автономного носителя идей в случае разочарования в гуманистической программе потрясающее переживание абсурдности разделенности мира сопровождается трагическим опытом некой бесстрастно принимаемой во внимание метафизической катастрофы; в случае же отсутствия авто-

номности обладающее запросом идеальных устремлений, но сознающее себя медиумом практики, погруженное в трясину имманентности "я" характеризует свою лирическую позицию с помощью гротескной интонации, как это делает Хлебников. Деформация хлебниковской позиции имеет истоком бессмысленность воплощенного им поведения, поскольку, хотя он и горит желанием представлять идею, осуществлять программу, в действительности он не может занять идейную позицию, или же хотя он и видит свою неспособность быть автономным существом, у него нет силы и возможности прекратить попытки исполнить роль носителя идеи.

Хотя художник авангарда в результате признания им непреодолимости противоречий с помощью лично-индивидуальных усилий не имеет сознания историчности /то есть сущностным элементом его восприятия является синхронность прошлого, настоящего и будущего/, и хотя в соответствии с предполагаемой непреодолимостью разделенности мира в полемике с прошлым, утверждающим совершенную завершенность, личностным представлением о мире здесь не без основания получает очень сильный акцент относительная актуализация прошлого, все же было бы бессмысленным утверждать, что авангард - это не что иное, как реставрация примитивного, мифологического взгляда на мир, что современный человек, критикуя гуманистически-либеральную веру в развитие, считающую эсхатологические ожидания позитивным обеспечением прогресса, возвращаясь к истокам, тем самым как бы признает последнюю реальность циклического представления о мире. В то время как примитивный человек наивно, не имея потребности в разграничениях, смешивал в своих представлениях человеческое и нечеловеческое, как бы погружал человека в общее существование природы, современный художник, драматически переживающий разделенность сферы идей и сферы практики, выявляя необычность индивидуально-оригинальность своего нарушающего все нормы смелого выступления, выступает как носитель духовного задания посредничества между ними, или же как носитель проблемного состояния, вызванного неосуществимостью такого посредничества. Художник авангарда, само собой разумеется, не примитивен, он лишь, стилизуя примитивность, метафорически уподобляет себя примитиву, и раз

уж он сравнивает, раз сравнение что-либо говорит ему, то значит он уже опосредованно признает, считая заранее данным, факт самого различия. Таким образом, несмотря на тезисное отрицание историзма, на его исключение из принятого авангардом открытого представления о мире, искусство авангарда, структурированное с помощью приемов поэтики и представленное с помощью эстетических качеств, и за счет своей особой позиции, отражающей современные проблемы гуманизма, все же имеет исторический характер, и потому смысл произведения - наряду с имеющимся в нем безусловным стремлением описать, познать мир - может быть понят как раз путем раскрытия этой занимаемой им в истории развития мысли позиции. Хотя особенностью искусства XX века является отделенность друг от друга проявляемого и объективно улавливаемого поведения и его теперь остающегося подсознательным личностного переживания, исключенность последнего из картины мира, являющаяся следствием непримиримости противоречий, следствием занявшей место прежней "закрытости" "открытости" мира, все же с точки зрения интерпретации художественного произведения, вынос за скобки структурированного в формах эстетики, поэтики личностного переживания не может быть оправдан. Поскольку здесь картина мира не имплицитно модулирована традицией и потому не выводимое из самих вещей личностное переживание, то есть сам смысл произведения, интерпретатор может легко сбиться с того пути, который ведет к пониманию произведения, если он будет применять жестко позитивный, имманентно-научный метод исследования, который хотя и соответствует позитивно выраженной программе авангарда, но во вред действительному заданию упускает из виду передаваемую наряду с интеллектом традицией человеческую идейно-историческую точку зрения.

Учитывая мифологические переклички в произведении Хлебникова "Кусок" Е.Фарино остерегается прямо говорить о тождественности позиции, занимаемой авангардом, и примитивного взгляда на мир, о тождественности открытого представления о мире XX века и циклической модели мира, остерегается, углубившись в вопросы поэти-

ческой семантики и не принимая во внимание вопросы поэтики и эстетики, прямо заявить, что позиция современного художника выводится из его представления о мире, и все же пристрастие к мифологическим аналогиям, вытесняющая анализ собственно текста интерпретация мифа сами по себе указывают на то, что для него представляет значимость, важность, общий человеческий интерес, собственно не столько действительность современного литературного творчества, творчества Хлебникова или данного стихотворения, сколько действительность интерпретируемого современной наукой мифа, так называемая мифическая действительность, отраженная в мифе. Исследователь, разумеется, знает, что утверждать тождество примитивных и современных представлений о мире невозможно, что это было бы вовсе не исторично, что такое утверждение нельзя представлять, но это не удерживает его от того, чтобы не строить свою интерпретацию именно так, чтобы не вести свой анализ именно в этом направлении, чтобы молчаливо не ставить в центр своей работы именно этот открыто не признанный им тезис.

Интерпретатора художественных произведений, разделяющего, подобно тому, как это происходит в интерпретируемом произведении, переживание открытости мира, в эпоху господства прагматизма и трюкачески-игрового авангарда, тщательно старающегося избежать вины титанизма, порывающего с иллюзией великой нации, и даже уже свободного от чувства абсурдности, возникшего после этого вынужденного отказа от иллюзий, опыт радикальной разделенности мира побуждает избегать последних вопросов и одновременно затушевывать сам факт существования и действительности этих обойденных им вопросов. Конечно, честный ученый не может говорить больше, чем позволяет его наука, и никому и никогда не были нужны нечестные ученые, но если произведения знают больше, чем мы сами можем знать о мире, и если эти произведения обращены к нам, если они говорят нам о важных для нас вопросах, почему бы не прислушаться к ним, и что же может помешать нам понять, что они говорят, что же

может принудить нас отказаться от интерпретации произведений и встать в позу ученого, который не знает больше того, что знает его наука, и, как педант, не желает знать большего?

Показ структурированного в художественном произведении не интеллектуального по своей природе знания, выявление неотчуждаемого от произведения личного переживания картины мира, запечатленной в художественном произведении, и достигаемая таким образом достоверная интерпретация произведения становится возможной с позиции критики идей при последовательном, аналитическом подходе к действующей в произведении идее. Если речь идет о художественном произведении XX века, рожденном интуицией, подсказывающей открытое представление о мире, критические усилия должны быть направлены на отказ от той самоочевидности, согласно которой каждый человек разделяет готовность к выходящим за пределы личностно-индивидуального видения интеллектуальным усилием, разделяет идею трансцендентного бога или хотя бы когда-нибудь будет разделять каким-либо интеллектуально гарантированным образом. Запечатленная в произведениях Хлебникова циклическая модель мира потому не может считаться на уровне анализа какой-то последней реальностью, потому необходимо к этой так называемой объективной данности прибавить отраженное в произведении личностное переживание, что этого требует преодолевающий относительность идей принцип, принцип гуманистической универсальности. Принятие к сведению принципа гуманистической универсальности и его сознательное осуществление в настоящее время, в конце XX века, отнюдь не является следствием какого-либо патетического приказа морального императива; оно диктуется лишь тем наблюдением, согласно которому каждое поддающееся интерпретации произведение, каждый фактор истории развития мысли каким-то образом рождается под знаком гуманистической универсальности, и потому, если мы отвергнем этот принцип, мы в конечном итоге откажемся от возможности достигнуть понимания.

"БУЗИНА" М. ЦВЕТАЕВОЙ

Н. Салма

По аналогии с шопенгауэровским "Миром как волей и представлением" художественный мир "Бузины" М. Цветаевой можно было бы назвать миром как "жаждой" и "зрением". Если у Шопенгауэра термин "воля" включал в себя безличный духовный фактор -- "жажду", т.е. духовные импульсы, обусловленные действием слепой воли к обладанию, а не личностными духовными устремлениями, а также и собственно "волю" личности, направленную на преодоление безличной "жажды" /формами такого преодоления у Шопенгауэра было "созерцание" на уровне эстетики, "сострадание" на уровне этики, "аскетизм" на высшем уровне экзистенции/, то у Цветаевой в "Бузине" нет иной воли, кроме безличной духовной "жажды" познающего субъекта, причем экспансивность и интенсивность этой "жажды" осмысливается как отличительная черта художника.

Если у Шопенгауэра термин "представление" включал в себя прежде всего "зрение жаждущего", т.е. детерминированного безличной волей субъекта, творящего мир в соответствии с этой волей, а также и его личное "представление", согласно которому безличное "зрение" является бессмысленным, а потому подлежащим преодолению, то у Цветаевой видение мира, дающееся "зрением" жаждущего субъекта /художника/, кажется единственно возможным видением мира.

Аналогия с Шопенгауэром, к которой мы прибегли для описания художественного мира стихотворения М. Цветаевой, не представляется нам произвольной. В истории европейской мысли Шопенгауэр, прежде всего, тот философ, который указал на действенность безличной, или как он ее назвал "бессознательной", духовности /слепонаправленной "воли" или "жажды"/. Мало того, эту духовность Шопенгауэр признал некой основополагающей сущностью, субстанцией бытия, хотя с позиции личностного отношения к миру философ, в отличие от мыслителей и художников начала XX века, сделавших в духе нового открытого и безличного представления о мире безличную духовность символом своей веры, объявил ее бессмысленной и антигуманной и начал искать способов ее преодоления.

О сугубой "духовности" художественного мира цветаевского стихотворения "Бузина" в частности и о духовности ее художественного мира вообще уже писалось в специальной литературе. Так, например, тонкий исследователь ее творчества Е. Фарино подчеркивает, что у Цветаевой и в цветосимволике /отведение "синеве", соотнесенной в общекультурной системе с духовным и интеллектуальным началом, статуса носителя смысла/, и -- шире -- во всем смысловом целом ее поэтической системы "проявляется стремление выявить отрешенность от бытовой суеты и устремленность ввысь, за пределы "мира сего"¹. Однако, вопрос о специфике этой духовности, о ее безличном характере здесь не ставится /чтобы указать на него, мы прибегли к аналогии с Шопенгауэром/.

Для характеристики безличной духовности и ее роли в поэтической системе Цветаевой отправным моментом может послужить такая категория, как "быт", которой правомерно пользуется Е. Фарино, описывающий структуру стихотворения "Бузина". Категория "быт", не имевшая в XIX веке вполне однозначного наполнения, у Цветаевой и у поэтов ее поколения становится вполне определенной по содержанию, причем это содержание резко отличается от того, которое, при всей неопределенности, все же вкладывалось в это понятие прежде. Хотя категория "быт" осмыслялась в предшествующий период как категория негативная, сфера быта все же не воспринималась как наглухо закрытая для личностных устремлений -- как в принципе не поддающаяся "преображению". Специфика же отношения к быту цветаевского поколения поэтов авангарда состоит в том, что быт в их восприятии стал сферой абсолютно чуждой личностным духовным устремлениям, сферой, на которую действительность идеи личного совершенствования не распространяется. Поэтому, хотя мыслители и художники XIX века ввели проблематику безличной духовности в круг своего видения /в философии это было сделано наиболее пластично пессимистом Шопенгауэром/, только художники цветаевского поколения, признавшие безличность быта, отказавшиеся от задач имманентного снятия противоречий между личностью и массой, увидели в отдаче безличной духовной жажде

/познанию, интеллектуальному анализу/ единственную возможность сохранения духовности.

Признав непреодолимую отделенность быта от личности, отсутствие в природе и в человеческой практике каких-либо потенциальных возможностей обрести человеческое "лицо" /надежда, которую питали, начиная с Шеллинга, все романтики предшествующего периода/, они в сущности оказались носителями традиции, берущей начало от гностических учений о непреодолимой с точки зрения личностных усилий разделенности мира и о Логосе, во времени обреченном на соприкосновение с "нечистой" материей и в своей имманентности выступающем как "безличная мировая душа"².

Однако, будучи гуманистами, следуя принципу гуманистического универсализма, поэты цветаяевского поколения не могли считать материю, "быт", сферой, совершенно чуждой духу, интеллекту, "несотворенной Богом", как полагали гностики, считавшие соприкосновение в имманентном мире с материей вынужденным, обусловленным греховностью этого мира, и занявшие по отношению к ней однозначно аскетическую позицию. В представлении же гуманиста дух не мог не иметь обязанностей по отношению к телу: он должен был приобщить его к своему миру, и если это стало невозможным путем личностных усилий, то за осуществление этой задачи он берется, выступая по отношению к материи как безличная сила, как Слово, которое магически движет мир.

По отношению к материи, к быту, к жизни безличный дух, познающий интеллект, выступил как такая сила, которая, расчлняя вещь, и таким образом приобщаясь к ней, или вбирая ее в себя целиком, и таким образом приобщая ее к себе, т.е. относясь к ней как объекту рационального или эмпирического познания, всегда как бы имеет ее при себе, но уже в видоизмененной форме, увлекая ее на свой путь. Когда И. Бродский пишет о поэзии Цветаевой, что в идеале это "... отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх -- или в сторону -- к тому началу, в котором было Слово",³ -- то он, как мы полагаем, имеет в виду именно цветаяевский "полет" безличного духа, претворившего материю в себя. /":... Долг души -- полет. Долг есть душа полета /лечу, потому что должен/... словом, так или

иначе: *die Seele fliehet*"⁴/. Назначение поэта Цветаева усматривает и в том, чтобы "вобрать вещь негосподственно извне в душу", "окунуть ее в общелирическую влагу", и в том, чтобы возратить ее, "окрашенной этой общелирической душой"⁵, т.е. в том, чтобы и объективно поставить на ней свою печать, поместить ее своей духовностью, как бы выдать ей патент на принадлежность к сфере человеческого интеллекта. "... Пастернаковские глаза, - пишет Марина Цветаева о поэте, чрезвычайно близком ей по духу, - остаются не только в нашем сознании, они остаются на всем, на что он когда-либо глядел - в виде знака, меты, патента, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист, или просто. Вобрав /лист/ глазом - возвращает с глазом /глазком/"⁶. Это желание иметь, вобрать, познать, чтобы возратить / не преобразив, но освятив/ с печатью признания безличной принадлежности к духовному, высшему, хотя и безличному миру, т.е. показать в действии обязательный для гуманиста запрос универсальности, и есть безличная духовная жажда - общая идея новых идеалистов, поэтов авангарда.

В стихотворении "Бузина" само слово "жажда" в значении внутреннего влечения, безличной духовной потребности, употреблено в той его части, которая является своеобразным эпилогом, осмысляющим /о чем в частности свидетельствует и его отчеркнутость/ все то, о чем идет речь в основном корпусе текста. Сам по себе выбор этого слова в его метафорическом значении разумеется еще не означает, что речь идет именно о безличной духовной устремленности. Достаточно вспомнить томимого духовной жаждой пушкинского Пророка, жажда которого была волея быть личностью, преобразить общую природную и человеческую бездуховность - "знойную пустыню". В "Бузине" же отделенный от своего тела, чистый интеллект /глаз/ испытывает влечение к нему, страсть, жажду познания, приобщения к себе всего телесного, материального, воплощенного. О безличности такого отношения к телу, к материи свидетельствует и то, что жажда выступает как некое болезненное состояние "очей", аналогичное болезненному состоянию кожи при детской болезни - кори, т.е. жаж-

да поражает человека как болезнь, как некая безличная сила. Показательно и определение этой жажды как жажды "багровой", восходящее к цвету крови сердца - "веселейшей из всех кровей", где форма "кровей" указывает на породу /ср. выражение "хороших кровей"/, т.е. на безличный, природный, как бы "наследственный" фактор. Определение "багровая" восходит также и к "костру" /7 строка/, к цвету Прометеева огня, с которого, как, напр., считают булгаковские "поджигатели" Москвы Бегемот и Коровьев, и как говорит Азазелло, "все началось" - т.е. началась история человеческого духа. Характерно, что именно с огня, с костра, т.е. с безличного фактора все "начинается" и в стихотворении "Бузина", в котором первые шесть строк являются своеобразной предысторией или прологом в истории о грехопадении, собственно и составляющей настоящий, глубинный, строго выдержанный "сюжет" "Бузины", хотя из-за безличности лирического субъекта, отождествленного в основном корпусе стихотворения с "жаждой", это не сразу улавливается.

Согласно представлению о непреодолимой разделенности мира на сферу плоти и сферу духа в этой истории два явно условных персонажа: субъект познания, безличный интеллект, "жаждущий дух" и объект познания, представляющий собой не что иное, как объективизацию "жажды духа" в древо познания добра и зла, или в древо жизни, в живую плоть, в поэтическое слово "бузина". Поскольку жажда безличного субъекта создает живую, но безличную жизнь, эта жизнь репрезентируется, прежде всего, многократно повторяющимся в стихотворении акватическим мотивом, /'сад залила', 'краски разведены', еще раз 'залила кровью', подспудно в 'плесень на чане' и под видом 'коралловых мелких бус', а также 'с чем-то сливовым' /фонетически - сливать/ и 'с чем-то липким', наконец, в финальном 'водопаде зерна'/ -- на этот мотив обратил внимание Е. Фарино в указанной работе --, так как согласно безличным представлениям о мире /ср., например, представления буддийского востока/ вода /в "Бузине" -- сок дерева, трансформирующийся в кровь, а затем в льющееся семя - зерно/ является стихией, рождающей жизнь, т.е. началом и

сущностью всего живого. Не случайно в этой связи выбрано и слово "бузина", имеющее звуковую переключку с глаголом "бузовать" - буйно расти /о дереве/ и подниматься, затоплять /о воде/. Но акватический мотив закономерен в "Бузине" прежде всего потому, что сущностью безличного духа является "жажда", которая должна быть утолена, т.к. речь идет не о жизни как таковой, а о "видении" ее глазами безличного жаждущего духа, т.е. об аналогичном шопенгауэровскому - "мире как представлений". Поэтому уже в первых строках стихотворения бузина ассоциируется с напитком /ср. буза - легкий хмельной напиток/, бродящим в "чане", причем с напитком зеленого цвета, что вводит и ассоциацию с фольклорным "зелено вино". Однако, напиток в первых шести строках стихотворения "зелен" и потому, что он еще не готов к употреблению, так как интеллект еще не достаточно зрел, еще не готов к его вкушению. Ведь перед нами только начало жизни духа /"лето в начале"/ - пора скорее созерцательная, чем действенная, пора спокойствия, которой, кажется, не будет конца: зеленый цвет "бузины" и, одновременно, цвет глаз лирического субъекта, по своей глубинной символике и означает стабильность, покой и даже определенное равнодушие*.

В 7 строке с "бузиной", с живущим деревом, с объективизированной "жаждой" субъекта /с этим миром как видением/ происходит метаморфоза: оно расцветает и приносит плод, и живущее дерево превращается в пылающий куст /поскольку речь идет о жизни, возможно сопоставление с сологубовским - о жизни: "Пылай огненным пожаром..." из "Творимой легенды"/. Интенсивность красного цвета мелкой зреющей ягоды, более яркого, чем цвет сыпи на коже при кори, указывает на разгар жизни, на ее неистовство /ср. "костром Ростопчинским" - от графа Ростопчина "в неистовстве" поджегшего Москву/, на ту взрывчатость, которая и есть сущность всякой метаморфозы. Поскольку речь идет о взрыве духовных и жизненных сил, метаморфоза, происшедшая с бузиной, начинает восприниматься не только в цвете, но и на слух

* Символика зеленого цвета отмечена в работе Е. Фарино.

/ср. накопление согласных: костром, Ростопчинским, красно, пузырчатой трели/. Зеленая влага, залившая весь сад - "чан" - желанный для духа напиток /ср. восторженное по интонации: "Бузина зелена, зелена!"/ - на этом этапе "истории" духа и дерева начинает кипеть, пузыриться, издавать звук-трель, и чан /сад/, который в первой строфе звучал приглушенно /на чане, в начале, скончания/, начинает воистину "звенеть" как медный колокол /излюбленный образ в поэзии Марины Цветаевой - "кремлевский колокол" - сердце поэта/ малиновым, красным праздничным звоном. В результате рождается образ не только пылающего, но и звучащего костра-куста /ср. пылающий куст Моисея/, того "дерево-слова", о котором пойдет речь в эпилоге: "Из-за дерева и из-за слова...".

Дух не в силах противиться овладающей им "жажде", безличному влечению к созданному его же "волей" миру: к цвету и звуку волшебного напитка, к зреющей ягоде, плоду с дерева познания добра и зла. В следующей строфе стихотворения происходит своеобразное "вкусение плода" - поглощение "очью" окраски его сока - смеси "кумача, сургуча и ада", блеска его ягод /сравниваемого с блеском "коралловых мелких бус"/, его вкуса "запекшейся крови".

Поглощая плод, Дух исполняет свою миссию, осуществляет свою идею: он "освящает" материю, окончательно приобщая ее к своему миру, выступая по отношению к ней как некая магическая сила, увлекающая ее в стремящийся к трансцендентному мир Слова: ведь именно безличная потребность познания /узнавания и называния/ порождает поэтическое слово - "Бузина", то мандельштамовское "блаженное, бессмысленное слово", которое отличается от обычного тем, что в нем вскрыты все вычленимые, переводящие "предмет" в более высокую сферу безличной духовности значения, неизмеримо расширяемые за счет сцепления, контакта с другими словами и их значениями. И поскольку мы с самого начала стихотворения становимся свидетелями процесса превращения растения, пейзажного компонента в живую плоть, просто слова - в поэтическое слово, создается впечатление, что поэт, воплощая идею авангарда, полностью отождествляется с его про-

граммой, видя в безличной позиции Духа, занятой по отношению к материи, не приемлемую для гуманиста нищенскую жажду власти, а истинное обеспечение действительности принципа гуманистической универсальности. Однако, в самой программе авангарда с самого начала таилось противоречие, которое осознавалось его представителями не сразу. С одной стороны, признавший непроницаемость сферы "быта" для личностных усилий - и в этом смысле ее непреодолимую отделенность от сферы духа, - освободивший дух от личностных обязанностей по отношению к ней, авангард выступил как такое течение, которое ратует за абсолютно свободную, не знающую никаких ограничений безличную познавательную деятельность. С другой же стороны, он занял такую позицию, в свете которой сфера быта и сфера безличного интеллекта могла восприниматься как единство /хотя и достигнутое в случае Цветаевой волюнтаристическим путем/, движимый отнюдь не присущей чистому интеллекту устремленностью к познанию, а ограничивающей деятельность чистого Духа традицией, побуждающей к соблюдению принципа гуманистической универсальности. Т.о. отдавая дань традиции, "революционный" авангард, провозгласивший абсолютную свободу Духа, поднявший бунт против всяких ограничений, тезисно ее отрицал.

Когда к началу 30-х годов эта двойственность стала вполне осознанной /или явно ощутимой/, художник оказался перед проблемой выбора: он мог рассматривать свое собственное творчество либо со стороны традиции, показав, во-первых, что и авангард, отрицавший традицию, находился в ее русле, а во-вторых, что несмотря на запрос универсальности, ему не удалось в сущности соблюсти принцип гуманистической универсальности /путь, которым идет М. Цветаева/, либо рассматривать свое творчество со стороны интеллекта, представив, с одной стороны, безусловную ценность "Слова" как идеи безличной духовности, а с другой стороны, какую-то необъяснимую катастрофическую недействительность представления, согласно которому "Слово" воистину, "реально" движет мир /путь, которым в 30-е годы идет

Б. Пастернак, осознавший себя как поэта "... на пиру в вековом прототипе / На пире Платона во время чумы". "Лето" 1930/.

Если рождение поэтического слова в "Бузине" призвано утвердить идею безличной духовности как считающуюся с традицией, то выбор сюжета - истории о грехопадении, подсказывающей безусловное признание зла, таящегося в безличной духовной жажде, целый ряд мотивов зла, соблазна, которыми пронизано стихотворение, несмотря на "повышенный", фольклорно-песенный тон голоса поэта, а также дальнейшее развитие сюжета, указывает на то, что поэт уже в полной мере отдает себе отчет в том, что волюнтаристическая позиция чистого Духа, которую он занимает по отношению к материи, при всей ее оправданности с точки зрения истории развития мысли, не совместима с требованием соблюдения принципа гуманистической универсальности.

В плане развития сюжета отметим, что вкушение плода, который отведал человеческий дух, познавший свое тело, осмысливается как казнь, некое обезглавливание дерева, истекающего после этого "кровью сердца" - соком ягод, а затем потоком семени - "водопадом зерна". Остающаяся после удовлетворения жажды материя превращается во что-то густое и липкое, сливово-черное: "древо жизни" засыхает, тело становится смертным. Вкушение плода осмысливается и как причина, которая влечет за собой потерю духом сада /вслед ему, уходящему или изгнанному, "скрипкой" стонала "калитка", дом его оказывается "пустым", умирающий "бузинный куст" одиноким, покинутым/.

Но признание зла, таящегося в занятой духом позиции, было сделано как бы априори: поэтому с самых первых строк бузина запечатлевается не только в своей неотразимой привлекательности для духа, но и как тотальность, односторонность, обнаруживающая тенденцию к захвату, к поглощению всего /"Бузина цельный сад залила!"//; поэтому и выбрано слово "бузина", созвучное не только с глаголом бузовать - бурно расти и подниматься, затоплять /вызывая ассоциации со стихийным бедствием, с наводнением/, но и с существительным буза - охмеляющим напитком, лишаящим дух трезвости, стойкости, памяти; поэтому

она и "зелена" - краткая форма прилагательного ассоциирует напиток с зельем, отравой, ядом для отведавшего его человека. Отметим здесь и своеобразную реминисценцию из Блока: пузырчатая "трель" этого напитка - "соловьиная трель", соблазняющая героя /ср. "Взяли душу мою соловьи" из "Соловьиного сада"/, причем мотив этого соблазна поддержан и мотивом болезни - рассыпающейся пузырчатой кори. Наконец, в третьей строфе ягода прямо сравнена с ядом, а ее цвет - с "кумачем", "сургучом" и "адам". Кумач и сургуч не только усугубляют символику мощи и мятежа красного цвета, цвета огня, цвета духовности: кумач, как цвет, в народной традиции, которой следует Цветаева, это цвет лешего, сургуч же - смолистое вещество, и как смола он активизирует связь с "адам", вводя ассоциацию с грешниками, кипящими в котле с расплавленной смолой.

Таким образом, поскольку зло, таящееся в отдаче идее безличной духовности, осознается, стихотворение "Бузина" - не просто показ идеи безличной духовности в действии, но и исповедь, и суд поэта над самим собой, что становится особенно ощутимым в эпилоге:

Новоселы моей страны!
Из-за ягоды бузины,
Детской жажды моей багровой,
Из-за древа и из-за слова;
Бузина /по сей день - ночьюми.../,
Яда - всосанного очьми...

К исповеди и суду поэта принуждает при всей безличности представляемой им идеи "... жестокий, временами - почти кальвинистический дух личной ответственности, которым - как справедливо замечает И. Бродский - проникнуто творчество зрелой Цветаевой." ⁷

В статье 1932 года с показательным названием "Искусство при свете совести" говоря о том, что быть врачом, священником и вообще человеком важнее, нужнее, чем быть поэтом, и что "зная большее", она "творит меньшее", Цветаева пишет: "Посему мне прощенья нет, только с таких, как я на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд Слова, - добавля-

ет поэт, - на нем я чиста."⁸ В "Бузине", однако, поэт творит не только "меньшее", но и "большее": в ней признается не только Страшный суд Слова, на котором поэт чист, но и Страшный суд совести, при свете которой "детская багровая жажда" интеллекта осмысливается как грех, не находящий оправдания. Это особенно наглядно видно, если сравнить написанную в 1934 году "Бузину" со стихотворением о Суде "в день Благовещенья" - "Закинув голову и опустив глаза", написанным в 1918 году, где акцент сделан именно на оправдании, где Суд - вовсе не Суд, а "праздник мой", т.е. суд Слова, где Бог взирает на поэта как всепонимающий друг, и где в финале "Слово" "голубем" возносится в "червонный купол", к Богу.

В свете такого сопоставления можно осмыслить и необычный для прежнего цветаевского художественного мира мемориально-ностальгический характер стихотворения "Бузина", который проявляет себя в "знании обо всей последовательности /парадигме/ и в актуальном переживании отдельных ее звеньев, т.е. состояний "бузины"⁹. Хотя, как отмечает исследователь "Бузины" Е. Фарино, память, которую он отождествляет с локализацией событий в прошлом, не свойственна Цветаевой /отметим, что это не просто особенность ее поэтики, а черта, характерная для поэтов авангарда, обусловленная тем, что в его системе познающий интеллект ввиду своей безличности не знает об ограничивающей интеллектуальную деятельность традиции, т.е. не имеет памяти/, в "Бузине", написанной в 30-е годы, мы встречаемся именно с феноменом памяти: с отодвинутостью поэтического мира, организуемого абсолютизацией переживания этого мира, и с актуализацией переживания этого мира. Такую актуализацию нельзя считать "борьбой с памятью"¹⁰, так как она относится к сущности самого парадоксального феномена памяти, которая /ввиду того, что она всегда и отодвигает, "отчуждает", и, одновременно, приближает, сохраняет прежний мир/ призвана показать с одной стороны релятивность действенности идей, их связь с историческим временем, а с другой стороны - безусловную необходимость представительства оптимальной идеи времени

/укажем на такую статью Марины Цветаевой, как "Поэт и время", где выражен отказ от абсолютизации идей:—"Современность поэта есть его обреченность на время. Обреченность на водительство им..."-и в то же время нет отказа от представительства своей идеи, так как "современность - согласно цветаевскому представлению - есть совокупность лучшего"¹¹/. Носителем памяти и подлинным, а не условным, лирическим героем в "Бузине" является не безличный интеллект, не субъект познания, творящий мир согласно своей "воле", а личность, лирическое "я", смотрящее на свой прежний "детский" мир уже из некоего другого измерения /о том, что подлинное лирическое "я" стихотворения не тождественно безличному интеллекту, свидетельствует в частности и такая деталь, как строфически выделенное заклинательное обращение "Не звени! Не звени!" во второй строфе - попытка личности противостоять соблазну безличной идеи/, из того измерения, которое можно назвать измерением понимания.

С парадоксальным феноменом памяти, носителем которой является личность, связано и решение такой проблемы, как интерпретация последних строк "Бузины", обращенных к "новоселам" той "страны", которую поэт называет "своей". "... Они, - замечает Е. Фарино, - крайне неоднозначны и позволяют несколько разных интерпретаций"¹². Исследователь дает три возможных толкования "моей страны" эпилога. Это - либо неоднократно так именуемый Цветаевой "тот свет", запредельность - истинная духовная родина "я", либо исконная Родина "я" - Россия, либо, наконец, поэтический мир Цветаевой, в который в тридцатые годы входят не входившие в него прежде "реалии". Мы полагаем, что эпилог вполне однозначен и позволяет, как и всякий осмысленный текст, только одну интерпретацию, которая не исключает, а определенным образом включает в себя все три варианта, предложенные исследователем.

Напомним, что "сюжетом" "Бузины" служит история о грехопадении, заканчивающаяся потерей "сада", прежнего обиталища духа, его прежнего мира. Разумеется, дух, убивший и покинувший в этом мире свое тело, выходит в "запредельность", унося с собой освященную им "вещь", однако, теперь сама "запре-

дельность", сам "тот свет" - вовсе не прежний желанный "Олимп", обиталище победных и празднующих небожителей, как об этом гадалось, загадывалось, поэтом раньше. Это такая "запредельность", где поэт ощущает свою непростительную вину перед своей человеческой совестью и одновременно знает о неизбежности такой вины для "современного", обреченного на время поэта. Речь идет, таким образом, о трагической вине, которая в полной мере признается и в той же полной мере принимается лирическим "я" стихотворения.

Этот мир может быть отождествлен и с Россией, но, разумеется, не с Россией как определенным, имеющим какие-либо исторические, географические, социальные параметры, локусом /сюжет о грехопадении предостерегает от такого узкого прочтения текста/, а с Россией как ее воспринимает, осознает Марина Цветаева в тридцатых годах: "Россия для всего что не-Россия всегда была тем светом... Некою угрозой спасения - душ - через гибель тел"¹³, - пишет Цветаева в статье "Поэт и время". Парадокс "угроза спасения" как нельзя лучше выражает тот предел земной понимаемости, к которому приходит поэт в тридцатых годах. О том, что речь идет именно о земной, т.е. считающейся с условиями места и времени понимаемости, свидетельствует и логика избранного сюжета: потеряв тот "детский" мир иллюзий, в котором лирическое "я" жило прежде /Рай/, выйдя за его пределы, герой оказывается на Земле, на той самой земле, о которой Мандельштам сказал, что она "правдивей и страшнее". Эта "запредельная" по отношению к прежнему поэтическому миру Цветаевой "земля", на которой поэт знает, что спасение душ происходит через гибель тел, и что служение такому спасению и есть его трагическая вина, - новое видение поэта, ее новый поэтический мир. Что же касается "новоселов", то сам выбор этого слова говорит о том, что это те, кто ничего об обретенном поэтом трагическом видении мира еще не знают, что у них нет традиций той "страны" /земли/, которую поэт чувствует "своей", и именно поэтому так необходима память: повествуя о своей трагической судьбе, как о самом близком, самом интимном прошлом /слово "бузина" повторяется "по сей день - ночью..." /, поэт как бы хочет предосте-

речь, уберечь незнающих от двойной опасности, подстерегающей человеческий интеллект: от абсолютизации какой бы то ни было идеи и от отказа от всяких идей, от бездуховности.

Марина Цветаева: "Бузина"

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена!
Зеленее, чем плесень на чане,
Зелена - значит, лето в начале!
Синева - до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!

А потом - через ночь - костром
Ростопчинским! - в очах красно
От бузиновой пузырчатой трели.
Красней кори на собственном теле
По всем порам твоим, лазорь,
Рассыпающаяся корь

Бузины...

Не звени! Не звени!

Что за краски разведены
В мелкой ягоде, слаще яда!
Кумача, сургуча и ада -
Смесь, коралловых мелких бус -
Блеск, запекшейся крови - вкус!

Бузина казнена, казнена!
Бузина цельный сад залила
Кровью юных и кровью чистых,
Кровью веточек огнекистых -
Веселейшей из всех кровей:
Кровью сердца-твоей - моей...

А потом - водопад зерна,
А потом - бузина черна,
С чем-то сливовым, с чем-то липким.
Над калиткой, стонавшей скрипкой
Возле дома, который пуст, -
Одинокий бузиновый куст.

Новоселы моей страны!
Из-за ягоды бузины,
Детской жажды моей багровой,
Из-за древа и из-за слова:
Бузина /по сей день - ночью.../,
Яда - всосанного очми...

Примечания

1. Е. Фарино. "Бузина" Цветаевой. Wiener Slavistischer Almanach. В. 18, 1986, с. 18.
2. Nyiri T. A filozófiai gondolkodás fejlődése. Budapest, 1977.
3. М. Цветаева. Избранная проза в двух томах. Т. I. New-York, 1979. Предисловие И. Бродского, с. 12.
4. Ук. соч., с. 124.
5. Ук. соч., т. II, с. 13.
6. Ук. соч., т. II, с. 13.
7. М. Цветаева. Избранная проза в двух томах. Т. I. Предисловие И. Бродского, с. 14.
8. Ук. соч., т. I, с. 406.
9. Е. Фарино. Ук. работа, с. 13.
10. Ук. соч.
11. М. Цветаева. Избранная проза в двух томах. Т. I, с. 370, 377.
12. Е. Фарино. Ук. работа, с. 33.
13. М. Цветаева. Избранная проза в двух томах. т. I, с. 372.

ИКОННОЕ, ИКОНОПИСНОЕ И ИКОНИЧЕСКОЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

В. Лепахин

Источники мировоззрения, творческого вдохновения и поэтики Николая Ключева без сомнения невозможно свести к иконе и иконописи, они исключительно многообразны и неоднородны. Среди своих учителей сам поэт называл протопопа Аввакума и автора "Поморских ответов" Андрея Денисова, а также других старообрядческих деятелей и писателей. Он упоминал о влиянии на свою поэзию творения древней секты стригольников "Шестокрыл" и песен современных ему сект скопцов и хлыстов, отдельные строки которых он брал эпиграфами к своим стихам и статьям. Поэт прекрасно знал фольклор Олонецкого края и вообще Севера, духовные стихи, древнерусскую литературу, особенно житийную, языческую мифологию древних славян, устное народное поэтическое творчество -- и все эти разнородные источники в разной мере, прямо или косвенно нашли отражение в его поэзии. В данной статье мы выделяем лишь один пласт творчества Ключева в отрыве от других, конечно, не менее важных для характеристики мировоззрения поэта в целом, ведь нередко философско-пантеистические, мифологические, языческие, фольклорные или сказочные мотивы звучат у него более явственно, чем христианские и собственно иконописные. Вместе с тем, тема иконы появляется в творчестве поэта уже в первых сборниках. Вначале она как бы стихийна, со временем Ключев стал осознавать задачу изображения мира и, прежде всего России через икону и как икону в качестве одной из сторон своего поэтического призвания.

И поэзия, и вся личная жизнь Ключева действительно многими и самыми различными нитями связаны с иконописью. Иконы были одной из важнейших реалий его биографии: поэт родился и вырос "под иконами". Олонецкий край, где прошло его детство, долгое время был оплотом старообрядчества, придававшего особую цену иконам древнего "дониконовского письма". Помещенные в "красном

углу", они были святыней избы, ее душой, они же стали первыми учителями Клюева в области цвета, рисунка и главным источником эстетических впечатлений детства.

Впоследствии поэт специально изучал иконопись и фрески. Он много ездил по России, посетил Кижы, бывал в Троице-Сергиевом, Кирилло-Белозерском, Соловецком и Ферапонтовом монастырях, остался в восхищении от росписей Дионисия /см. 16, с. 129/. Клюев и "сам писал иконы, подражая новгородским мастерам" /1, с. 79/, что позволило ему увидеть и понять икону "изнутри", досконально познакомиться с техникой, ремесленной стороной иконного дела. Он стал не просто любителем, а профессиональным знатоком, специалистом по иконам. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что в 20-х годах его пригласили на работу в Торгсин в качестве оценщика икон /7, с. 22/.

Многие годы он собирал иконы. Поэт Павел Васильев в одном из стихотворений писал крестнику Клюева:

Крестный твой отец весь век
Обрастал иконами /2, с. 153/.

Поэт часто переезжал из одного города в другой, с места на место, но иконы всегда были с ним, а его квартира, даже если она находилась в центре Петрограда, походила внутри на крестьянскую избу, главной достопримечательностью которой для гостей и посетителей являлись иконы. "Третий угол /в квартире -- В.Л./ занимала божница. В ней -- ценнейшие образцы русской иконописи. Перед иконами висели три лампадки..." -- вспоминает Р. Менский /9, с. 150/. Об этом пишут и другие знавшие поэта /см., например, 15, с. 164; 5, т. 1, с. 131/.

Итальянский славист и переводчик Этторе Ло Гатто, приехавший в конце 20-х -- начале 30-х годов в Россию, встречался с Клюевым. Примечательно, что для Ло Гатто образ поэта тесно связан "с его страстью к собиранию икон". "Как сейчас вижу его, -- пишет итальянский ученый, -- в его бедной комнатухе в Ленинграде, где он рисковал принимать меня, склонившимся

над ящиком, полным икон, чтобы выбрать одну мне в подарок" /3, с. 128/. И в трудные годы, когда поэту приходилось перебиваться случайными заработками, он долгое время не хотел расставаться с древними иконами своего домашнего кивота /см. 16, с. 129/, лишь в тридцатых годах, видимо, в крайней нужде, он продал несколько икон в музей /см. 5, т. 1, с. 147/. Следует также упомянуть, что среди друзей и хороших знакомых поэта были ученые, реставраторы, художники и искусствоведы -- знатоки, ценители и собиратели икон.

Такая тесная связь всей личной жизни Клюева с иконами поэтизировала исследователям творчества поэта говорить о том, что он "учился... по русским иконам-поэмам северных писем" /16, с. 14/, что "главный... источник его вдохновения -- иконописцы русского средневековья..." /11, с. 75/, что, наконец, "он и Россию не мыслил вне религиозных представлений, но не богословски отвлеченных, а образных, иконописно красочных" /11, с. 71/. Поэтом "изографом", правда, в уничижительном смысле, назвал Клюева еще Есенин /4, т. 6, с. 86/.

Поэт сам не раз свидетельствовал о связи своего творчества с иконописью. В одной из автобиографических заметок /1925 г./ он пишет, что его родовое дерево "закудрявлено ветвием в предивных строгановских письмах..." /5, т. 1, с. 211/. В другой заметке такого рода /1926 г./ Клюев более определенно сравнивает с иконописью свою поэзию, "где все пронизано Рублевским певчим заветом, смысловой графией, просквозило ассисом любви и усыновления" /5, т. 1, с. 212/. В этой краткой, но емкой характеристике Клюев, во-первых, указывает на ощущавшуюся им связь своей поэзии с иконописью Рублева, а в рублевском творчестве выделяет в качестве главной черты певучесть цвета, его музыкальность, о чем писал в том же году Ю.А. Олсуфьев /см. 10, с. 13--14/. Здесь, как нам представляется, Клюев говорит об общем влиянии Рублева на свою поэзию, которое не предполагает наличия каких либо конкретных параллелей или аналогий в

творчестве иконописца и поэта. Авторитетом Рублева он хочет как бы "освятить" свое тяготение к иконе и иконописности. Во-вторых, поэт использует икону для того, чтобы подчеркнуть свое стремление к иконографичности -- точности, определенности смысловой и ритмической структуры стиха. В-третьих, сравнивает двигательный стимул своего творчества с ассисткой икон. Функциональная роль ассиста в иконописи по характеристике П.А. Флоренского состоит в следующем: "Разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии". Ассистка есть выражение "сверхчувственной формы, пронизывающей видимое" /17, с. 282, 283/. Поэт стремится поставить себя по отношению к Богу и сотворенной им природе как сына. Это сыновство и усыновление приравняется в его поэтическом сознании способности видеть невидимый ассист божественных энергий и, избегая описательности в изображении природы, вещи, человека, явления, создавать их реально-мистические образы-иконы, через написанное или произнесенное слово пребывающие в этом мире, но корнями уходящие в мир божественный, невидимый. Поэтому и свои стихи, как дар, поэт хотел бы принести и "сложить перед образом /курсив наш -- В.Л./ Руси" /5, т. 2, с. 303/.

Не только в автобиографиях, но и в поэзии Клюев часто возвращался к теме влияния иконописи на свое творчество: "От иконы Бориса и Глеба... моя песенная потреба" /5, т. 2, с. 238/. И в конце жизни в стихотворении "Недоуменно не кори...", как бы извиняясь за свое пристрастие к иконам, за "несовременность" своей поэзии и настойчиво развиваемые мечты об иконописном "мужицком киноварном рае", Клюев подытоживает:

Я отдал дедовским иконам

Поклон до печени земной /5, т. 2, с. 285/.

Неоднократно прямо или косвенно поэт сравнивал свое поэтическое видение с видением иконописца и свою работу с ремеслом

иконника. В упоминавшейся уже заметке 1926-го года он пишет: "... Нерпячий глаз у меня, неузнанный" /5, т. 1, с. 212/, т.е. зоркий, острый и вместе с тем таинственный. А в поэме "Погорельщина" через несколько лет поэт отдает тот же эпитет /"глаз нерпячий"/ одному из персонажей поэмы -- иконописцу Павлу.

Икона в самых разных своих проявлениях присутствует в поэзии Клюева. Поражает уже число различных икон, упоминаемых в его стихах. Это прежде всего традиционный Деисус, а также Спас Ярое Око, Спас Мокрая Брада, Распятие, Сошествие во ад /Попраание врат/ -- иконы Христа. Это -- Одигитрия, Иверская Богоматерь, Оранта, Троеручница, Пирогощая, Неопалимая купина, Утоли моя печали, Споручница грешных, Умягчение злых сердец, Сладкое лобзание, Предста Царица, Нерушимая стена, Обрадованное Небо, Благовещение /Дух и Невеста/, Успение -- иконы Богородицы. В поэзии Клюева можно встретить упоминания икон Иоанна Крестителя и Софии Премудрости Божией. По аналогии с "чинами" традиционного русского иконостаса /местный, деисусный, праздничный, пророческий, прастотеческий/ в своей поэзии он создает особый "чин избяной", куда включает иконы Спаса, Богородицы, Иоанна Крестителя, Николая Чудотворца и святых Фрола /Флора/ -- покровителя коневодства, Медоста /Модеста/ -- покровителя овец, Егория /Георгия/ -- покровителя землепашцев и домашнего скота, великомученика Пантелеймона -- целителя душевных и телесных недугов, Ильи-пророка -- подателя дождя. Иногда Клюев включает в "избяной чин" иконы св. Лавра, великомученика Димитрия Солунского, Феодора Стратилата, св. Гурия и других святых, имена которых закрепились в патриархальном быту деревни в качестве главных покровителей и защитников.

В стихах Клюева встречаются имена известных иконописцев. Прежде всего -- Андрей Рублев, который упоминается свыше десяти раз. Это тем более примечательно, что имени Рублева не

было даже в наиболее полном Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона /см. 14, с. 189/. Отношение поэта к Рублеву, следовательно, не книжное; оно исходит прежде всего из традиционного глубокого пиетета старообрядческих кругов к имени великого иконописца, а также непосредственного знакомства с творчеством Рублева на выставках иконописи 10-х годов. Из других иконописцев поэт знал и упоминает Дионисия /вторая половина -- начало XVI века/, Прокопия Чирина /вторая половина XVI -- начало XVII века/, Гурия Никитина /XVII в./ и Парамшина. Ключеву были известны различные "пошибы" или "письма", т.е. иконописные школы: в своих стихах он говорит об иконах поморских писем, произведениях строгановского письма, о суздальских, мстерских и ярославских иконах.

Икона в стихах Ключева -- центр избы, ее святыня. Красный угол с божницей, на ней домашний иконостас -- "чин избыной", перед ним огонек неугасимой лампы -- такова внешняя обстановка в некоторых стихах Ключева. "Божниц рублевский сон" /5, т. 1, с. 476/, невидимая, но надежная защита "избяного чина" придает патриархальной жизни в поэзии Ключева особую размеренность, безмятежность, даже святость. При этом роль иконы не чисто внешняя, декоративная, а глубоко внутренняя, содержательная. Иконы составляют не просто молитвенный и эстетический аккомпанемент обыденной жизни, но деятельно участвуют в ней: они смотрят и видят, слушают и слышат, жалеют, скорбят, плачут, прощают и помогают. Функции их в стихах Ключева исключительно многообразны. Иконы -- хранители исторической памяти народа: "Помнит татарское иго в красном углу Дейсус" /5, т. 2, с. 159/. Что бы ни делал человек в избе, он всегда находится "на глазах" у икон: "... С узорной божницы взирают Микола и сестры Седмицы" /5, т. 1, с. 304/; или: "И с божницы Богомать смотрит жалостно на деда" /5, т. 1, с. 302/. Роль иконы в избыном раю при этом далека от идиллической. Она не только покровительница и заступница. Икона Спаса Ярое Око -- строгий и даже "свирепый" судья /5, т. 2, с. 180, 182/, который "и под лавкой

грешника сыщет" /5, т. 2, с. 324/. Икона у поэта самым своим наличием в избе постоянно напоминает человеку о его духовном призвании; она свидетельница прегрешений, но она же принимает покаяние и обеты: "Дал обет я пред иконами..." /5, т. 1, с. 263/. Вместе с этим несколько статичным образом иконно-избной Руси в стихах Клюева рождается и более динамичный ее образ, преодолевающий, как это имеет место на иконе, статику динамикой. Он появляется у поэта, когда святые домашнего иконостаса оказывают покровительство избяному раку, приходят на помощь:

А Егорий Поморских писем

Мчится в киноварь, звон и жуть... /5, т. 2, с. 312/.

Человек в стихах поэта постоянно окружен иконами. Прежде всего они неотъемлемая часть храма, его молитвенный строй, его спасающая Красота, его чудотворная сила:

По моленным нашим

Чирин да Парамшин,

И персты Рублева

Словно цвет вербовый. /5, т. 2, с. 335/.

Но и выйдя из дому или из храма, человек в стихах Клюева не расстается с иконами. Они могут встретиться и часто неожиданно напомнить о себе, о вечности, о Боге в любом месте: над входом в храм, в часовне, над воротами, на кладбище. И тогда: "Осенюсь могильною иконкой..." -- пишет поэт /5, т. 1, с. 224/.

Нередко Клюев использует икону для сравнения, но и в этом случае она не становится чисто метафорическим материалом, а остается насыщенной глубокими ассоциативно-эмоциональными и смысловыми связями. Выражая свое отношение к одному из ближайших друзей -- Есенину, поэт восклицает: "Как ... мамыны иконы я его любил..." /5, т. 1, с. 415/. В другом стихотворении он пишет: "И как гробная прощальная иконка, так мои зацелованы уста" /5, т. 1, с. 451/. Изображая внешность, поэт также нахо-

дит сравнения в иконах: "Пробор как у Мокрого Спаса" /5, т. 2, с. 152/. Если речь заходит о кошунстве, то опять в стихах его появляются иконы, и одним из самых страшных выражений богохульства становится Распутин, пляшущий на иконах /5, т. 1, с. 474/.

Хорошо знавший церковную поэзию, в числе трех своих любимых поэтов называвший царя Давида, автора псалмов, и ранне-византийского церковного поэта Романа Сладкопевца /V в./ /5, т. 1, с. 212/, Клюев на этом фоне не мог не чувствовать, не осознавать принципиальное отличие своей поэзии как по содержанию, так и по форме от церковного идеала и писал об этом, называя себя "словопоклонником" /см. 5, т. 1, с. 185/, причем своим судьей и обвинителем он видит опять икону, напоминающую ему, как легко словесное творчество превращается в пустословие:

И взирает Спас с укоризной

Из угла на словесный пляс /5, т. 2, с. 148/.

Икона органично входит у Клюева не только в быт, но и в природу. Любимый месяц поэта -- апрель /месяц Пасхи/ стучится в окна крестьянской избы, а у Апреля на груди образок /5, т. 1, с. 309/. В другом стихотворении он описывает "крестины" Апреля, а луч солнца служит ему "крестильной иконкой" /5, т. 1, с. 312/. Сравнения в этом плане у Клюева идут чаще не от природы к иконе, а от иконы к природе: "Заря тускнеет венчиком иконным..." /5, т. 1, с. 311/.

Таким образом, в поэзии Клюева можно выделить один пласт, который мы называем иконным. Поэт воспекает иконную Русь, т.е. страну, в которой икона является одним из самых распространенных, если не самым распространенным предметом культа. Она занимает также центральное место в избе, давая чувство реального присутствия Божьего в повседневной жизни. Если изба расширяется у поэта до масштабов Вселенной и являет собой "избяной космос", то икона остается в центре его как символ реально-мистической основы мира. Икона в поэзии Клюева "действует" также

в природе, не разрушая естественной гармонии, а осмысляя ее, внося в нее еще одно измерение -- духовное. Иконная Русь -- это также страна иконописного ремесла, страна иконников, для которых писание иконы -- святой "обряд" /5, т. 2, с. 330/.

Первое впечатление от иконы в творчестве поэта нередко красочное: "Огневые роши-- иконы" /5, т. 2, с. 169/. Икона -- это цветная вспышка, цветовой удар в глаза:

Строгиновские иконы--

Самоцветный мужицкий рай.../5, т. 2, с. 168/.

Поэт со знанием профессионала, но ненавязчиво вводит в свои стихи названия красок, используемых иконописцами; это охра, лазорь, бакан, киноварь, синель, ярь-медянка, прозелень, багрец, умбра, сусальное золото и др. Через краски икона органически связана с природой: иконописец у Клюева лишь ждет того момента, когда можно добыть нужную краску из природных, естественных материалов.

Бакан и умбра, лазорь с синелью

Сорочьей лапкой цветут под елью;

Червлец, зарянку, огонь купинный

По косогорам прядут рябины /5, т. 2, с. 330/.

Краски природы для иконописца идеал естественности, чистоты и, вместе с тем, плотности и "вещественности" цвета.

Егорию с селезня пишется конь,

Миколу -- с крещатого клена фелонь,

Успение -- с перышек горлиц в дупле,

Когда молотьба и покой на селе.

Распятие -- с редьки: как гвозди креста,

Так редечный сок опалает уста /5, т. 2, с. 330/.

Чаще вместо слова "краски" он употребляет древнерусское иконное "вапы". Как человек -- двуединство души и тела, так

вапа -- двуединство краски и цвета. Вапа источает цвет /"И точат иконы рублевскую вапу" -- 5, т. 2, с. 299/ и вместе с тем источается, она источник излучения и вместе с тем само излучение. Цветовое воздействие иконы у Клюева -- это единство осязаемого и неосязаемого воздействия. Поэтому, например, бумажные репродукции икон долгое время не признавались и в настоящее время не всеми признаются за иконы, ведь на них не вапы, а типографские краски, которые ничего не "источают".

В своих стихах Клюев также склонен пользоваться вапами, а не красками.

Эка зарь, и голубень, и просинь,
Прозелень, березовая ярь! /5, т. 2, с. 238/.

Он может сказать "осенний лист киноварного цвета", но говорит "киноварная осень" и еще выразительнее, еще более иконописно "киноварь осени" или "золото рощи" вместо "золотой рощи" и рогожа у него не золотистого цвета, а "золоченая", и "позолота листопада" -- это тоже влияние иконного ремесла, иконописной техники. Вслед за иконописцами Клюев берет свои "вапы" из природы. У него встречается и собственно белый цвет, но чаще -- это белый цвет серебра или снега, черемухи или кашки, ландыша, резеды, жасмина, кувшинки, ромашки или бересты. Поражает само обилие оттенков белого цвета, открывающееся взгляду без сомнения профессионального художника. То же самое можно сказать и о других основных иконописных красках: красной, синей, зеленой. Нередко и Христос получает у Клюева эпитеты, рожденные иконой: "Радужный Христос" /5, т. 1, с. 434/ -- это Христос во славе, где впечатление радужности дают традиционные красный, синий и золотой цвета, а также обязательный ассист; "Лазоревый Спас" /5, т. 2, с. 309/ -- это Вседержитель с акцентом на ярко синей верхней одежде; "Златоризный Спас" /5, т. 1, с. 453/ -- это любая икона Христа в золотом окладе; "Кровоточивый Спас" /5, т. 2, с. 340/ -- это Христос Распятия; "Смуглый Господь избя-

ной" /5, т. 2, с. 309/ -- это иконописный лик Христа, ставший "смуглым" из-за потемнения от времени янтарной олифы, покрывающей икону. В стихах Клюева встречаются также финифть, басма, чеканка, литье, т.е. реалии, связанные или с окладами икон или с медными иконками.

Смывает киноварь стволы

Волна финифтяного мрака... /5, т. 1, с. 311/.

И в этом случае внимание поэта сосредоточено не только на цвете, но и на его источнике, на единстве того и другого: краски, материала, прямо или косвенно связанных с иконописью, и источника ими цвета. И в том смысле, в каком икона как материальный предмет является носителем духовной сущности -- образа святого, в том же смысле и краска-вапа /нечто материальное/ является носителем духовной сущности -- чистого "небесного" цвета, способного выводить созерцающего икону в "киноварный рай".

Таким образом, в творчестве Клюева можно выделить второй пласт, связанный с иконой -- иконописный. Это иконописная Русь, иконописная природа, иконописный мир. Это прежде всего Русь самоцветных, огневых, ярко-красочных икон, которые своими чистыми, незамутненными, "небесными" красками не только утоляют "художественный голод дремучей, черносошной России" /5, т. 2, с. 367/, но в немалой мере формируют представления о рае и вечной жизни, дают возможность ощутить свою причастность этому будущему "нерукотворному веку" /5, т. 1, с. 218/. Иконописная природа -- это природа, дарящая свои краски иконам, которые источают цвет назад в природу, предстающую в результате этого в стихах поэта как бы иконизированной, преображенной этими красками-вапами. Иконописный образ Клюева уходит своими корнями в народное мироощущение, воспитывавшееся в течение веков на идее космоса как Божьего творения. Иконописный красочный образ -- единственно приемлемый образ в рамках мировоззрения,

для которого мир есть видимая икона невидимого, но реально существующего мира, а икона -- художественное запечатление духовного опыта видения невидимого. В этом, в частности, Клюев видел одно из главных отличий иконы от картины.

Поэт хорошо понимал и чувствовал разницу между ними, он был знаком с французской живописью, в частности, с постимпрессионизмом. Художественные поиски Гогена, Матисса он воспринимал сквозь призму иконы. Отказ Гогена от воссоздания иллюзии природы, от передачи объема и светотеневой моделировки, стремление к плоскостности изображения, нарочитое подчеркивание контуров фигур и предметов, декоративное понимание цвета и работа локальным "чистым цветом" -- все эти действительные открытия Гогена для Клюева, воспитанного на иконах, были лишь возвратом /в формальном отношении/ к иконописи. Поэтому в одном из стихотворений он пишет: "Гоген Рублеву не загадка..." /5, т. 2, с. 261/, что, очевидно, следует понимать не в уничижительном для художника смысле, а как констатацию того факта, что "открытие иконы" в начале XX века поставило иконопись XII--XV веков в глазах некоторых художников не позади, а впереди современности как идеал, к которому неосознанно стремилась часть живописцев. "Законность" этих устремлений была как бы подтверждена авторитетом шедевров древнерусской иконописи, а для отдельных художников /Рерих, Ларионов, Гончарова, Петров-Водкин, Васнецов и др./ икона стала прямым источником вдохновения. В свете "открытия иконы" стали восприниматься и художественные поиски таких западных художников как Гоген, Матисс, Модильяни, Пикассо и др. /см. 12, с. 216--217/. С формальной стороны они стремились как бы "иконизировать" живопись, не ставя перед собой задачи, как художники XX века, иконизации содержания. Стремясь к новой и своеобразной гармонии линии, цвета и смысла, стремясь выразить в своем искусстве трансцендентный срез мира и человека, их запредельный аспект, они в противоположность иконописи, ее реально-мистическому, божественному началу сознательно или бессознательно усиливали в сво-

ей живописи начало абстрактно-магическое и нередко демоническое. И в этом смысле скорее Рублев был для некоторых художников начала века "загадкой".

Икона у Клюева выступает как некая мистическая реальность. Ее эстетические достоинства не имеют самодовлекщей ценности. Они должны быть как печать, подтверждены ее способностью являть святого, ее чудотворной силой. В "Пояснителе к "Погорельщине", говоря о своих любимых иконописцах, Клюев, отметив "необычайную гармонию, глубину и нежность" их икон, подчеркивает в заключение: "Почти все чудотворные" /5, т. 2, с. 352/. В определенном смысле икона -- это сам святой. Б.А. Успенский отмечает, что "об иконах никогда не говорят, что это изображение Богоматери или изображение Бога, но говорят: это Богоматерь, это Бог" /14, с. 195/. Именно это традиционное отношение к иконе мы видим у Клюева -- иконописец пишет не изображение Бога, а самого Бога:

Писал Бог зографом Климом

Киноварью да златным дымом /5, т. 2, с. 324/.

Икона не только иконописное окно в мир невидимый, но, как место особого присутствия святого, и врата, через которые святые покровители иконописного рая мистически входят в грешный мир для оказания реальной помощи и заступничества. "Избяной чин" становится "луговой семьей", которая перенимает на себя часть крестьянских забот:

Пасет преподобный Аверкий

На речке буланных утят... /5, т. 2, с. 203/

В парчевом плату Федосья, --

Дозорит хлеба она.

Фролу да Лавру работа --

Пасти табун во лесах... /5, т. 2, с. 312/.

Сивых, соловых, буланых, гнедых
Поют с ладоней соборы святых:
Фрол и Медост, Пантелеймон, Илья --
Чин избяной, луговая семья /5, т. 2, с. 305/.

Иногда Богородица или святые сходят с икон ночью, и не для каких либо конкретных утилитарных целей, а чтобы "освятить" сей мир своим присутствием, например, "погладить внучат", но и в этом случае:

Заутро у бурой полнее удой,
У рябки яичко, и весел гнедой /5, т. 1, с. 386;
см. также с. 385, 389 и др./

В поэзии Клюева два мира -- видимый и невидимый, человеческий и божественный -- не отделены друг от друга непроходимой стеной, как это видится деизму, но они и не сливаются друг с другом, Бог не растворяется в природе, как это представляется пантеизму. Пользуясь церковной догматической формулировкой, можно сказать, что в стихах поэта они сосуществуют "нераздельно и неслиянно". "Нераздельность" достигается тем, что икона у Клюева не только изображает святого, но и являет его, он сходит с иконы. Здесь появляется возможность пантеистического понимания мира, но "неслиянность" проявляется в том, что святые действуют тайно, мистически, невидимо. Лишь изредка поэту удается как бы подсмотреть, мельком увидеть в сумерках светящийся нимб преподобного или сияющую Богородицу /5, т. 2, с. 203; т. 1, с. 389/, как тень сходящую с иконы. Обыденная жизнь при этом предстает аккомпаниментом, зачастую фальшивым, той глубинной мистической святости, которая струится от икон, которая излучается ее красками, линейными ритмами и святыми ликами.

Но святые не обязательно сходят с икон. Икона может присутствовать у Клюева в природе и в своем "обычном виде".

На речке в венце сусальном
Купальница Аграфена,
В лесах зарит огнепально
Дождевого Ильи икона /5, т. 2, с. 312/.

Икона здесь часть природы. Известно, что значит своевременный дождь для земледельца, и икона Ильи-пророка является своеобразным гарантом не прерывающейся взаимосвязи неба и земли, знания земных нужд и внимания к ним святых покровителей. Икона вносит в природу еще одно измерение -- духовное, как бы "иконизирует" ее, и уже не икону надо проверять природой, а природу иконой. Природа у Клюева -- храм Божий, поэтому устами убогого Пафнутьюшки он может воскликнуть:

Все святые с нами
В ипостасном храме /5, т. 1, с. 377/.

В поэзии Клюева нет стихов, непосредственно посвященных богословской сущности иконы, догматической стороне иконопочитания, но и короткие, мимолетные, его замечания на эту тему позволяют говорить о глубоком проникновении поэта в своеобразную метафизику иконы. Интерпретация иконы у него тесно связана со взглядами на человека. "Антропология" Клюева вкратце выражена в следующем стихе:

Наружный я и зол и грешен,
Неосязаемый -- пречист... /5, т. 2, с. 210/.

Это утверждение поэта о себе /"неосязаемый -- пречист"/ исходит не из гордыни. Согласно православному вероучению человек сотворен по образу Божьему, который можно затемнить и исказить грехом в посясторонней жизни, но в вечности он остается чистым. Икона стремится запечатлеть в линиях и красках этот "неосязаемый" образ, стремится через лицо написать лик. Икона ставит перед собой антиномическую цель: сделать осязаемым неосязаемое, видимым невидимое. От иконописца, следовательно, требует-

ся ясное видение этого невидимого, духовное ведение того, что он пишет на иконе. Поскольку он изображает образ Божий, он должен или очистить этот образ в себе, достичь меры святости, духовно узревая образ Божий в себе, или получить откровение. Поэтому икона у Клюева не столько пишется, сколько созревает, рождается, является: "Явление иконы -- прилет журавля..." /5, т. 2, с. 330/. Иконник в его стихах -- это "духовидец", а истинная икона -- всегда видение /см. 5, т. 2, с. 330 и др./. Клюев пишет это слово с заглавной буквы: "икона -- Видение лица" /5, т. 2, с. 330, 352/. Писание иконы у него -- подвиг, самопожертвование, полная самоотдача вплоть до смерти, примером которой является иконник Павел из поэмы "Пого-рельщина":

В тот год уснул навеки Павел, --
Он сердце в краски переплавил,
И написал икону нам... /5, т. 2, с. 336/.

Только такая икона по Клюеву дает онтологическое чувство реального присутствия святого на иконе, дает реально ощутить свою чудотворную силу, способную преобразить человека, становится иконописным откровением о мире видимом и Царстве Небесном.

Так же как икона, т.е. в двуединстве ее видимого и невидимого, трансцендентного и имманентного аспектов, видится Клюеву и Россия. Она предстает в его стихах одновременно в двух плоскостях: это и Россия грешная в эмпирической данности своей истории и настоящей эпохи, это и Святая Русь, несмотря на свои греховные проявления, остающаяся в невидимой глубине святой и неизменно следующей предопределенным Богом путем. Греховность Руси -- это следствие "самовольного" уклонения с этого пути. В разное время, в разных стихах Клюев по-разному называет эту Русь: "горная" /5, т. 2, с. 337/, "нерукотворная" /5, т. 2, с. 341; т. 1, с. 218/, "святая" /5, т. 2, с. 221, 341/, "нетленная" /5, т. 2, с. 222/, т.е. дает ей эпитеты, приложимые и к

слову "образ" в значении "икона". Иногда Россия в стихах Ключева предстает в антропоморфной символике -- в единстве души и тела. Но душа России /5, т. 2, с. 239, 344/ у него -- это все та жевятая Русь. И вместе с тем представления Ключева о Святой Руси по своему содержанию далеко не совпадают ни с мессианистским аспектом идеологии "Москвы -- Третьего Рима", считавшей Святую Русь, хранительницу Православия некой наличной данностью, чем-то уже достигнутым, имеющимся, ни с более скромным, но односторонним пониманием Святой Руси как страны, имеющей свою только ей присущую русскую святость, страну русских святых: страстотерпцев, невинноубиенных, преподобных, постников, блаженных, странников, богомольцев, наконец, страну икон и иконописания. В поэтическом сознании Ключева Русь предстает в антиномическом двуединстве наличной греховности и внутренней святости, поэтому он может воскликнуть:

...Святая Русь;

Тебе и каторжной молюсь!... /5, т. 2, с. 341/.

Святая Русь -- это не нечто уже достигнутое, но, с одной стороны, образ и замысел Божий о России, с другой -- идеал, к которому она стремится, чтобы через свое грешное /в некоторые моменты даже "каторжное"/ лицо максимально проявить, как на иконе, свой небесный Лик.

В поэме "Погорельщина" Ключев дает следующую формулировку своего творчества:

Нерукотворную Россию

Я -- песнописец Николай

Свидетельствую, братья, вам /5, т. 2, с. 341/.

По аналогии с иконой Спаса Нерукотворного -- изображением лика Христа, оставшимся, согласно преданию, на плате, приложенном им к своему лицу -- Ключев видит свою поэтическую задачу в том, чтобы создавать символический образ нерукотворной России, писать ее словесную икону, пытаясь сквозь эмпирическую данность

эпохи, сквозь "рукотворную" Россию, колеблемую всеми политическими, культурными бурями, непрерывно меняющуюся в калейдоскопе перемен, прозреть, как иконописец прозревает в образ Божий, в Россию замысла Божьего о ней. Важно в этих строках и название себя "песнописцем" /см. также: 5, т. 2, с. 174/, -- словом, указывающим одновременно и /по аналогии/ на иконописца, и /непосредственно/ на скрытую музыкальную подоснову как иконописного /музыкальность Рублева/, так и поэтического творчества. Наконец, Клюев говорит о своей поэзии как о свидетельстве. Ассоциативно это может быть вызвано, с одной стороны, пониманием единства личной жизни и творчества как свидетельства-мученичества /по-гречески мученик -- свидетель/ за идею иконописного "избяного рая", с другой -- пониманием иконы, а вместе с ней и стиха как свидетельства, которому, по словам П.А. Флоренского, "надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни" /17, с. 288/. О России нерукотворной можно только свидетельствовать; во всей своей трансцендентной чистоте и полноте она скрыта для обыденного сознания. Поэт своим творчеством стремится выявить само ее существование и своей жизнью подтвердить действительность, а не иллюзорность своих вдохновений, поэтических видений и откровений. Он мученик слова в двух разных планах: это и внутренние муки рождения слова, наиболее адекватно выражающего мысль и чувство, в наибольшей степени приближающегося к выражению невыразимого, чтобы слово поэта не стало лжесвидетельством; это и внешние муки свидетеля, который преследуется за свое свидетельство.

Таким образом, в стихах Клюева можно выделить третий пласт, порожденный иконой, который мы называем иконическим. Главными характеристиками иконического у Клюева выступает онтологизм /т.е. изображение действительности в двух модусах бытия -- видимом и невидимом, человеческом и божественном/ и антиномизм /нераздельность и неслиянность этих двух модусов/.

Иконическая Россия -- это у Клюева не идеал, а данность, в которой как на иконе, как в личности человека тесно, но не смешанно переплетено божественное и человеческое.

Сквозь призму иконной, иконописной и иконической России Клюев воспринимал и изменения, происходившие в стране. В 10-х годах как и у большинства "крестьянских" поэтов появляются в его стихах мотивы противостояния города и деревни, железа и избы, цивилизации и патриархальной жизни. Город, с его "каменными и бумажными людьми", как выразился однажды поэт /5, т. 1, с. 212/, наползает на деревню, исподволь разрушая устоявшийся вековой быт, всю иконописную красу деревни, все, что дорого для поэта и что ассоциируется, даже совпадает, у него с Русью вообще. Поэт с болью видит:

Нам лебедем Егорьем
Орлит аэроплан /5, т. 2, с. 323/.

Механическая цивилизация как бы "протаскивает" в иконописную Русь такие сценки и скжеты, которые возможны на картине, но совершенно недопустимы на святой иконе. Новая Русь -- железная -- приходившая на смену избыной антидуховными проявлениями разрушала, по мысли Клюева, свою органичность и самобытность, для поэта оставалось вне сомнения, что "Студеная Кола, Поволжье и Дон /олицетворение иконописной Руси -- В.Л./ тверды не железом, а воском икон /5, т. 2, с. 330/.

Так же сквозь свой идеал иконической Руси Клюев воспринял и революцию, посвятив ей немало стихов. Вначале поэт изображает ее как восстановление попранной справедливости; революция является в образе золотой Девы-Обиды, вероятно, из "Слова о полку Игореве" /см. 13, с. 64, 118/:

В ручке грамота: Воля, Земля,
На груди образок Рублевский /5, т. 1, с. 479/.

Примечательно, что дело революции у Клюева здесь освящено

рублевской иконой. Вместе с тем и будущее Девы-Обиды, ее созидательные задачи мыслятся им по-иконописному: строительство нового общества в его стихах изображается как писание иконы:

И новый Рублев, океаны -- палитра,
Над Ликом возводит стоярусный круг...

/5, т. 1, с. 506/.

Но скоро поэт понимает, что его идеалы лишь частично совпадают с целями революции. Особенно явно для поэта несправедливое наступление на иконописную Русь. Поэт полагал, что творцом, созидателем молодого мира будет "новый Рублев", однако через некоторое время констатирует, что "черный уголь, кудесный радий, пар-возница, гулеха-сталь" идут по иконописной России для того,

Чтобы радужного Рублева
Усадить за хитрый букварь... /5, т. 2, с. 146/.

Острый глаз поэта вслед за тем начинает замечать важные детали: вот осьмина табаку положена на божницу перед иконами /5, т. 1, с. 475/; вот символ нового -- граммофон -- "издевается" над суздальской божницей; вот глумление над иконами достигает такой меры, что поэту видится "не в окладе Спас, а в жилетке" /5, т. 2, с. 161/. Если раньше для Распутина икона была объектом кощунства, то теперь ее "переряживают", включают в "бесовское действо": "И с девушкой пляшет Кумачневый Спас" /5, т. 1, с. 506/, ее оскверняют, и более страшного попрания святыни невозможно себе представить. То, что было для поэта символом нерукотворной Руси, залогом ее иконописного "райского" будущего, становится в новой жизни объектом ненависти, символом всего бесповоротно отжившего. Устами главы нестяжателей Нила Сорского поэт призывает:

Низвергайте царства и престолы...

Не голите лишь у Иверской подолы /5, т. 1, с. 481/.

Но низвержение царства и низвержение иконы в реальной действительности оказались тесно связанными. Иконы изгоняются отовсюду -- из храмов, с улиц и дорог, наконец, из быта. Из избы, словно, вынимают ее душу, она пустеет "без сусальной в углу Пирогощей", которой по возвращении из плена ездил поклониться еще Новгород-Северский князь в "Слове о полку Игореве" /см.: 8, с. 211, 228; 13, с. 106/. Нарушается антиномическое равновесие иконической России, "новая Русь" представляется поэту "совладелецей ада" /5, т. 1, с. 506/, а на месте разрушаемой иконной и иконописной Руси показываются "лысого черта рога" /5, т. 2, с. 325/, происходит в прямом и переносном смысле "деиконизация" Руси.

В связи с этим в поэзии Клюева появляется важный, навеянный древнерусской житийной литературой мотив. Святые -- в Царстве Божиим, с точки зрения "земной" они везде, только как бы в другом измерении, и молиться можно любому святому в любом месте. Но все же местом особого присутствия святого является икона.

В древнерусской литературе можно встретить повествования о том, как святые за тяжкие грехи горожан оставляли церковные иконы, устремляясь в горний мир, отдавая грушников на время в добычу врагам. И вот в поэзии Клюева оживают древние сказания: "Всепетая Матерь сбежала с иконы" /5, т. 1, с. 505; там же, т. 2, с. 334/; со своих икон уходят основатели Соловецкой обители, покровители Поморья и Заонежья Зосима и Савватий. Но особенно символично и трагично звучит у поэта этот мотив в поэме "Пого-рельщина", когда покидает избу, а с ней и Россию Георгий Победоносец:

И с иконы ускакал Егорий, --

На божнице змий да сине море!... /6, т. 2, с. 434/.

Эта последняя деталь -- "змий", который в других стихах у Клюева выступает символом механической бездушной цивилизации,

идущей с Запада /"Горыныч с запада ползет по горбылям железных вод" /5, т. 2, с. 344/ и "сине море" как символ нового всемирного потопы /возможно, реминисценция тютчевского "Когда пробьет последний час природы"/ -- придают этим строкам характер апокалиптического видения. Крестьяне прибегают к заступничеству иконы другого святого -- Николая Чудотворца: "Вороти Егорья на икону -- избяного рая оборону" /5, т. 2, с. 334/. Но и последняя надежда -- Николай Угодник -- не отзывается на призыв, и заключительным аккордом богооставленности "избяного рая", иконописной Руси звучат стихи:

Гляньте детушки на стол --
Змий хвостом ушицу смел!...
Адский пламень по углам: --
Не пришел Микола к нам! /5, т. 2, с. 336/.

Иконы, оставленные святыми, становятся добычей новых иконоборцев:

И на лугу перед моленной,
Сияя славю нетленной,
Икон горящая скирда... /5, т. 2, с. 341/.

Но горят, как явствует из клюевского понимания, лишь доски, а не иконы в собственном смысле. Нетленная святость икон, их нетварный свет и слава сияют поверх костра, как нимб над головой святого, как символ неуничтожимости иконописной Руси, ибо она лишь внешнее проявление Руси иконической:

Икон же души с поля сечи,
Как белый гречневый посев,
И видимы на долгий миг
Ведымались в горнюю Софию... /5, т. 2, с. 341/.

И сама "душа России" вослед за "душами икон" как бы покидая свое тело, разрушая свою иконичность, поднимается в горний мир, как на заставке из древних книг,

Где Стратилатом на коне
Душа России, вся в огне,
Летит ко граду, чьи врата

Под знаком чаши и креста /5, т. 2, с. 344/.

В конце поэмы, в качестве эпилога, Клюев рассказывает легенду о "городе белых цветов" Лидде. Это как бы отдельно стоящая поэма в поэме, повествующая о нашествии варваров на город. В первую очередь разрушению подверглись храм и писанная на столпе икона "Одигитрии:"

Сорок дней и ночей сарациняне
Столп рубили, пылили на выгоне,
Краски, киноварь с Богородицы

Прахом веяли у околицы /5, т. 2, с. 349/.

И в этой маленькой поэме попытка уничтожения икон рисуется Клюевым также невозможной, не достигающей цели. Но если в первом случае, при сжигании икон, поэт использовал вероучительные мотивы для утверждения нетленности икон /иконы - не горят/, то во втором случае он прибегает к фольклорным мотивам:

А где сеяли сита разбойные
Живописные вапы иконные,
До колен и по оси тележные

Вырастали цветы белоснежные /5, т. 2, с. 350/.

Вопреки всем актам вандализма и комунства по отношению к иконам, свидетелем которых Клюев был в действительности, в его поэзии будущая Россия -- иконная и иконописная. В своих поэтических видениях апокалиптического характера он писал о гибели и иконической Руси, но рядом и вместе с тем, противореча себе, не раз высказывал надежду, что опять "сядет Суздаль за лазорь и вапу..." /5, т. 2, с. 244/. Уничтожение икон оставалось в его глазах внешним иконоборством, смотревшим на икону как на "козла отпущения". Побеждая Россию иконную и иконописную, оно

на каждом шагу показывало, в глазах поэта, свое бессилие против России иконической. "Душа России" может вернуться в свое тело, считал поэт, может оживить, возродить его. Будущее страны -- это возврат к иконопочитанию, возвращение к дедовским иконам:

Будет, будет стократы
Изба с матицей пузатой,
С лежанкой единорогом,
В углу с урожайным Богом... /5, т. 2, с. 324/.

При этом нельзя не заметить, что Клюев нигде ни разу не обмолвился об осознании, понимания утопичности этой своей мечты.

Воспитанный на иконах древнего письма, не всегда совершенного эстетически, но всегда бывшего свидетельством истинного благочестия, настраивавшего и верующих на благочестивое отношение к святыне, кроме того знакомый с образцами древнерусской иконописи эпохи ее расцвета, Клюев не мог не видеть серьезного понижение общего уровня иконописного искусства своего времени. Это было вызвано двумя причинами. Во-первых, в иконопись стали проникать живописные приемы и техника -- от особенностей организации пространства /прямая перспектива/ до писания икон масляными красками на холсте, -- что разрушало величественную, нездешнюю духовную красоту иконописных ликов и фигур, и постепенно вытесняло из храмов собственно икону. Во-вторых, в результате массового распространения икон и большого на них спроса появились "мужицкая икона" и икона-примитив, которые не только не отвечали эстетическим требованиям, но и с точки зрения благочестия оставляли желать много лучшего, иногда же по причине бездарности "иконописца" они выглядели богохульством. Мимо внимания Клюева не могло пройти это длившееся столетия и продолжавшееся с переменным успехом поругание икон "изнутри".

В 1919 году в газете "Звезда Витегры" он писал: "Всматриваясь в иконостас, в сусальную глубь алтаря. Боже, какое убо-

жество! Ни на куриный нос вкуса художнического. Как намазал когда-то маляр бронзовым порошком ампирных завитушек, навел колонадию, повесил над царскими, похожего больше на ворону, -- голубя, тем и довольствуется стадо Христово... Из рублевского усекновения сделана афиша, а про благоверных княгинь неудобно и глаголати... И не Филиппы в митрополитах, а Малюты Скуратовы в таковых верховенствуют". "Увы! Увы! Облетело золотое церковное древо, развеяли черные вихри травчатое, червонное узорчье, засохло ветвие благодати, красоты и серафических неисповедных трепетов. Пришел железный Ангел и сдвинул светильник церкви с места его. И все перекошилось" /Цит. по: 18, с. 343--344/. Свою статью Ключев назвал "Сдвинутый светильник". Не вдаваясь в подробное объяснение и истолкование приведенных слов поэта, отметим, что слово "светильник" может быть понято здесь и в прямом смысле, но исходя из контекста под "светильником" можно подразумевать и икону: именно икона источает в церкви свет и цвет, сияние и святость. "Сдвинутый светильник" -- это и "живописная икона" опять же "переряживающая", но уже изнутри, великого постника митрополита Филиппа в его антипода "упитанного" Малюту Скуратова, превращающая икону в афишу, -- это и икона-примитив с намалеванной вороной вместо символа Святого Духа -- голубя. От них не струится божественная благодать, они лишены духоносной силы и не могут вызвать "серафического трепета" молитвы. И, значит, "все перекошилось" также из-за падения и даже вырождения иконописного искусства. И, видимо, низкий художественный и богословский уровень икон последнего времени, его постоянное "подтачивание" изнутри тоже сыграли свою роль в том, что именно иконная и иконописная Русь стала ареной борьбы против иконы как в плане ее уничтожения, так и в плане ее переряживания, подмены ее различными иконами-суррогатами. Таким образом, и в этом случае, в отрицательном смысле, но опять икона ставится поэтом во главу угла.

Итак, икона в творчестве Клюева выступает как бы в трех измерениях, в трех ипостасях. Надо отметить, что иконный, иконописный и иконический аспекты икон как в самой иконе, так и в поэзии Клюева можно выделять лишь условно. Икона представляет собой их органическое единство, и когда она появляется в стихах поэта, то за редким исключением несет в себе всю полноту предметно-вещественного, культового, эстетического и мировоззренческого содержания. Но при этом можно по разному расставить акценты, и тогда нельзя не заметить, что при изображении иконной Руси поэт тяготеет к описательности, при воспевании иконописной -- к поэтике образа, при свидетельствовании иконической -- к поэтическим видениям и пророчествам. В данной статье мы не задавались целью проанализировать, какими средствами Клюев пытался и в какой мере ему удалось словесными средствами воссоздать в своих стихах иконную, иконописную и иконическую Россию. Мы ставили акцент лишь на фактах самой постановки такого поэтического задания в творчестве Клюева и наиболее ярких и характерных примерах "функционирования" иконы в ее бытовом, эстетическом, мировоззренческом аспектах в стихах поэта, оставаясь в рамках краткого реального и содержательного комментария к цитируемым отрывкам. При всех своих недостатках такой подход все же позволяет показать глубину и масштабы влияния иконописи на взгляды и творчество Клюева, влияния, заметного у него в большей степени, чем у любого другого русского поэта¹⁹.

Примечания

1. В.Г. Базанов. Поэзия Николая Клюева. -- В кн.: Николай Клюев. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
2. Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. Л., 1968.
3. Этторе Ло Гатто. Воспоминания о Клюеве. -- "Новый журнал", № 35, Нью-Йорк, 1953.

4. С.А. Есенин. Собрание сочинений в шести томах. М., т. 5 -- 1979, т. 6 -- 1980.
5. Николай Клюев. Сочинения. т.т. 1--2. A. Neumanis Buchvertrieb und Verlag. 1969.
6. Николай Клюев. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
7. А. Коваленко. Хорошие, разные... М., 1966.
8. Д.С. Лихачев. "Слово о полку Игореве" и культура его времени. Л., 1978.
9. Р. Менский. Н.А. Клюев. -- "Новый журнал", № 32, Нью-Йорк, 1953.
10. Ю.А. Олсуфьев. Иконописные формы как формулы синтеза. Сергиев, 1926.
11. Эммануил Райс. Николай Клюев. -- В кн.: Николай Клюев /1969/.
12. Н.К. Рерих. Иконы. -- В кн.: Н.К. Рерих. Избранное. М., 1979.
13. Слово о полку Игореве. М., 1979.
14. Б.А. Успенский. Прологомена к теме "Семиотика иконы" -- "Россия. Russia". Torino, 1973, № 3.
15. Г. Устинов. Мои воспоминания о Есенине. -- В кн.: "Сергей Александрович Есенин. Воспоминания". М.-Л., 1926.
16. Борис Филиппов. Николай Клюев. Материалы для биографии. -- В кн.: Николай Клюев /1969/.
17. Свящ. Павел Флоренский. Собрание сочинений, т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985.
18. Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиции. М., 1976.
19. После того как статья была подготовлена к печати, в журнале "Новый мир" /1988, № 8/ появилась публикация Г.С. Клычкова и С. Субботина "Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы". Упомянем только об одном факте, имеющем отношение к нашей теме. При описи имущества находившегося в ссылке поэта в 1935 г. было зарегистрировано 34 иконы на дереве и 5 металлических икон /с. 181/. Как полагал Клюев, среди них было более 15 икон XVI--XVII вв. /с. 175/, а одна даже XV в. /с. 179/. Издание клеевского наследия продолжается, и проблема влияния иконописи на творчество поэта остается открытой.

В ПОИСКАХ "МУЖИЦКОГО СПАСА"

/Анализ стихотворения Н. Клюева "Вот и я -- суслон овсяный..."/

Ж. Варга

Уже Р. В. Иванов-Разумник заметил, что "Клюев не только 'народный' поэт, но и бессознательный утонченнейший техник".¹ Правомерность такого высказывания подтверждается и ниже-следующим, отнюдь не "простым", весьма современным клюевским стихотворением, состоящим всего из 24 строк.

Вот и я -- суслон овсяный,
Шапка набок, весь в поту,
Тишиною безымянной
Славлю лета, маету.
Эво, лес, а вот проселок,
Талый воск березняка,
Журавлиный, синий волок
Взбороздили облака.
Просиял за дальним пряслом
Бабий ангел Гавриил,
Животворным, росным маслом
Вечер жнивье окропил:
Излечите стебли раны —
Курослеп, смиренный тмин;
Сытен блин, кисель овсяный
На крестинах и в помин.
Благовестный гость недаром
В деревушку правит лет —
Быть крестинам у Захара
В золотистый умолот.
Я суслон, кривой, негожий,
Внемлю тучке и листу.
И моя солома — ложе
Черносошному Христу.

/1915/²

Создавший антропоморфизированный образ /"суслон овсяный"/, и не только сопоставивший с ним себя, но и как бы смотрящий на мир его глазами и говорящий на его языке, Клюев воспользо-

вался здесь приемом двойного опредмечивания /венгерский поэт Янош Арань называл такой прием "двойной объективацией"/. Поэт XX. века, создавший объективную лирику, пишет, как правило, уже не о своих личных, эмпирических или автобиографических переживаниях. Свои мысли и чувства он проецирует в объективированные образы и символы, соответствующие его поэтическому заданию. Поэтический мир здесь создается без показа личного переживания, поскольку последнее с помощью объективного коррелятива /Элиот/ появляется уже в опредмеченном, в объективированном виде. В результате этот метод позволяет, в отличие от поэзии XIX века, запечатлеть новую, опосредованную, хотя и не менее "личную" индивидуальность, и в то же время приводит к рождению определенной интеллектуальной лирики:

Данное стихотворение Клюева является прекрасным примером этой объективной лирики XX века. Оно соответствует при этом типу текста "драматического монолога": начиная с первой строки и до последней словно бы говорит сам суслон в качестве центрального символа, объективного коррелятива "Я". Все стихотворение можно было бы даже поставить в кавычки. Антропоморфизированный суслон, как частица "обработанной" природы, описывает окружающий его пейзаж, отдает себе отчет в ожидающих его дальнейших метаморфозах, и, переводя стихотворение в другую, более высокую плоскость, задумывается над своей, желанной, ролью в жизни.

Использованный в качестве центрального образа "суслон" имеет разные словарные определения. У Даля: "составленные на жнивье снопы, для просушки, нахлобученные снопом же" /Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка т. IV., М., 1982. стр. 364/; в "Толковом словаре русского языка" под ред. Б. М. Волина и Д. Н. Ушакова /т. IV., Москва, 1940., стр. 597/: "несколько снопов, поставленных в поле для просушки стоямя, колосьями вверх, и покрытых сверху снопом же"; согласно третьему источнику суслон представляет собой десять снопов овса, из которых девять ставятся в кружок, соединяясь зерновыми метелками в один пук, десятый же

служит им как бы покровом, образуя род крыши, предохраняющей нижние снопы от дождя.

Некоторую дополнительную информацию о внешней форме суслона могут дать ближайшие синонимы этого областного слова, среди них особенно слово "крестец", свидетельствующее уже и само по себе о том, что когда делался суслон — "крестец" снопы складывались крестообразно, колосьями во внутрь, образуя по форме действительно как бы крест. Может быть, не случайно также и то, что суслоны в ряде стран и областей центральной и восточной Европы /например, в Венгрии или, с большой вероятностью, на Украине/ назывались именно крестцами ввиду крестообразности их построения.

Думается, что вопрос о внешней форме предмета, играющего в стихотворении "главную роль", не излишен, ведь не названный, но мысленно все же присутствующий в суслоне праобраз креста неимоверно глубок и многозначен, обозначая мучительную, но нужную жертву, победу над грехом, смертью, воскресение и спасение и, наконец, самого Спасителя, распятого на кресте. Крест как символ спасения /вместе со смертью, со страданием и кровью/ присутствует при решительных моментах, как в самом начале, так и в самом конце человеческой жизни, при рождении и при смерти. Два раза употребленное в стихотворении слово "крестины" уже достаточно ясно указывает на значительность мотива креста.

Среда, в которую поэт помещает свой очеловеченный суслон — не край деревни, не жнивьё после жатвы, не реальное, конкретное поле, где проходит труд потных и усталых мужиков, а стилизованный крестьянский мир. Перед нами — стилизация народности, столь характерная для рубежа XX века, стилизация, при которой художник как носитель дифференцированного душевного склада вживается в простоту как в роль, а "примитивное" выступает в качестве намеренно избранной формы его откровений. /Немало стихотворений таких венгерских поэтов прошлого века, как Петефи и Арань уже решительно выходят за пределы художественного изображения т.н. первоначальной народности XIX века с ее преимущественно социографическим содержанием/.

Воспроизвести, мифологизировать более простые, чем теперешние, изначальные переживания бытия возможно только посредством редукции их наиболее существенных черт, то есть с помощью стилизации, и именно потому, что Ключевский сделал ошутимой дистанцию, воспроизвел стилизованное жизнеощущение, разграничил роль и человека — его голос, среди голосов крестьянских поэтов его времени зазвучал так современно.

Несмотря на отсутствие прямого указания на историческое время, подразумеваемым фоном переживаний поэта в стихотворении все же следует считать первую мировую войну, и эта невысказанная приуроченность сообщает стихотворению особый драматизм. Однако здесь нет описаний апокалиптических событий — о выступающей отчасти жестоким, отчасти эвфемистическим синонимом разорения жатве здесь лишь косвенно напоминает раненный пейзаж /"жнивье"/, а поэт ограничивается лишь упоминанием о ранах. Лежащие на поле, на жнивье суслоны-крестцы естественно могут ассоциироваться со сложенными в холмик человеческими трупами, с погребенными или непогребенными мертвецами. В силу родственности образов венгерскому читателю здесь вспоминаются прежде всего строки из стихотворения Яноша Арань "Уэльские барды": "И много тысяч мертвых тел / Здесь как снопы лежат..."³, — если же оставаться в пределах лирики XX в., то не только из военной поэзии, из произведений Верхарна и Аполлинера, но и из стихотворений венгерского поэта Эндре Ади явствует, что крест был весьма распространенным топосом лирики военных лет.⁴

Война — независимо от того, когда и где она происходит — наряду с невероятными страданиями открывает и возможность приобретения для ее участников опыта, потрясающего с элементарной силой. Дело в том, что с осознанием огромных потерь война заставляет заново открыть многие понятия и их содержания, и учит универсальности в условиях "всеобщей бездомности", пока не "станет и сверхличное для нас самым личным", предоставляя нам ту крайне редкую возможность, "которая явится только лишь в случае приобретения опыта голой правды: чтобы сугубо трагическое превратить в настоящую радость."⁵

Война снова открывает человеку глаза на настоящие ценности жизни, начинает ощущаться подлинное значение простейших человеческих ситуаций и самых элементарных вещей, и именно благодаря их временному отсутствию. По законам природы иначе и быть не может: вопреки ранам и крови торжествует жизнь.

Стихотворение Клюева уже и само по себе является как бы примером сознательной, непоколебимой приверженности к жизни. В природном аспекте оно выражает ностальгию по простому и естественному бытию, по порядку вечного круговорота, однако это возвращение в лоно природы как желание существует и на другом, культовом, мифологическом уровне как более высокая тяга к ценностям, символам и надеждам человеческого бытия.

В основе стихотворения лежит система природных и библейских символов. Эти две сферы – профанная и сакральная – постоянно переплетаются и "общаются" друг с другом, и в конце концов благодаря центральному символу, овсяному суслону-крестцу, они становятся почти нераздельными. При этом кажется не лишним напоминать, что в образной системе Евангелия символы Христа это – ягненок, колос, гроздь винограда, символ мира божьего – амбар, а жатва символизирует деятельность ангелов, имеющих серп в руках, на Страшном Суде.

В стихотворении налицо два названных цвета: золотистый /"золотистый умолот"/ и синий /"журавлиный, синий волок"/. Эти два цвета обозначают земную и небесную стихию в самом широком смысле, и одновременно являются основными цветами фресок в церквях.

Лежащий на земле суслон с крестообразной основой в представлении читателя сравнительно легко ассоциируется с традиционным планом здания церкви, а круглый купол неба над ним – с самой церковью, с самим сакральным построением.

Время и место действия, происходящего в природном плане, поэт определяет лаконично, но недвусмысленно: на жнивье после жатвы /юсвенное указание: "жнивье"/, до молотбы /"быть крестинам в ... умолот"/, в середине знойного, страдного /"маёта"/ лета, в решающий, наиболее важный период в крестьянской жизни, согласно символике времен года – в наиболее плодотворное, наиболее оживленное время года, абсолютно противоположное смерти и зиме... В стихотворении, в первых четырех его

строках поэт рисует нам свой двойной портрет. В словах "вот и я..." звучит определенное отречение, некоторое самоуничижение, причиной которых может быть уже и жизненная ситуация сама по себе, т.к. думаем ли мы о лежащем в буквальном смысле суслоне, или о свалившемся в своем изнурительном труде на землю крестьянине, или же о павшем солдате, - везде подразумевается какое-то пассивное, временно или даже окончательно застывшее состояние, которое в крестьянской системе ценностей неизмеримо ниже здоровой, активной, действенной формы жизни. Поверженность сопровождается тишиной. Перспектива видения лежащего существа /суслона, мужика, солдата/ определяется его горизонтальным положением. Для него "лес", "проселок", "талый воск березняка", а также и "журавлиный, синий волок" могут открыться только на фоне неба и облаков. Для смотрящего вверх и ветки и крылья птиц как бы отражаются в небе, все элементы окружающего, даже вспаханное жнивье, ему видится в небе, и глагол "взбороздить" поэтом употреблен повидимому не случайно.

Близость к земле, положение лежащего навзничь само по себе внушает /подсказывает/ многослойное, символическое истолкование. Оно может обозначать идиллию, беззаботные раздумья в мирной жизненной ситуации, когда человек видит вокруг себя весь открытый горизонт, и в то же время призывать к смирению, когда человек вдруг почувствует свою малость и беспомощность. Оно может говорить и о беззащитности лежащего человека /грудного ребенка, больного, погруженного в сон/. В данном случае перед нами "оживленный" суслон, который лежит, как бы в ожидании своей очереди, примирившись со своей будущей судьбой. Так как позиция его определена /он связан, обречен на неподвижность/, ему суждено только созерцать мир и размышлять над предопределенной для него судьбой. Беззащитность его однако не обязательно является негативной: он уже мудро смирился, учел все стадии своих метаморфоз и теперь, веруя, ждет своей участи.

Притча о брошенном в землю семени учит: из каждой смерти рождается новая жизнь /в более отвлеченной форме: жизнь является вечным чередованием смертей и воскресений/, и этот мифический круговорот повторяется каждый год. Попавшее в землю

зерно прорастает, колосится, и после жатвы и молотбы превращается в еду и питье /в "блин" и "кисель"/, "участвуя" естественным образом в человеческих праздниках /"на крестинах" и "в помин"/.

Представление о времени в стихотворении похоже на фольклорное. Это мифический, религиозный взгляд народного искусства, при котором стирается грань между жизнью и смертью, распад и возрождение происходят почти одновременно, настоящее и вечность практически совпадают.⁶

"Гибель" природы становится здесь плодотворным жертвоприношением, которое оказывается необходимым для рождения новой жизни. "Раненый" пейзаж может обозначать отчасти скошенное жнивье с его снопами - суслонами, может обозначать и поле боя с жертвами, но он может быть даже плодородным материнским телом, которое согласно ритму природы вынашивает, а затем и дарит миру новую человеческую жизнь. Более того, в стихотворении может быть "зашифрован" и столь популярный на рубеже веков, хотя и довольно скрытый здесь, сюжет обезглавливания Святого Иоанна Крестителя.

Для излечения разорванных, раньше составлявших единое целое, частей /скошенных стеблей, обрубков, кровавых ран/ чудодейственным лекарством, бальзамом могут оказаться и "смиренный тмин" и "курослеп", поэт молится добротной, целебной силе этих растений. Эту срединную часть стихотворения можно рассматривать даже как краткую мирскую молитву об исцелении. Как известно, религиозность народной поэзии имеет нередко мирскую окраску. Библейские сюжеты лишены здесь обычно ореола, даются в приземленном виде, как истории жизни несовершенных, грешных людей. Некоторые направления XX века и их представители, среди них и Клюев, следуют отчасти этой народно-религиозной традиции.

Профанизированный миф/посева, жатвы, круговорота в природе/ переплетается с евангельской историей: видение "благовестного гостя", архангела Гавриила "за дальним пряслом" в ту особенную вечернюю зарю "просияло" в небе, созерцаемом лежащим крестом-суслоном. С появлением архангела сугубо вегетативный до тех пор природный ландшафт насыщается сакраль-

ностью, будничным пейзаж превращается в место мистериальных действий. Росистость, тишина и вспыхивающие огни вечера как бы излучают благодать /"Животворным, росным маслом/Вечер живые окропил"/. Присутствие масла и росы /которые в Библии всегда символизируют освежение, исцеление, жизнь/ как бы авансирует целительное воздействие, о котором просят и которого ожидают от трав. Общеизвестно, что убитые герои народных сказок воскрешались при помощи окропления их тел или разрезанных частей тела "живой водой" /м.б. росой/. Симптоматично, что те строки /по счету 11-я и 12-я, 13-я и 14-я/, в которых упоминаются эти целебные средства /масло, роса, тмин, курослеп/, составляют самую сердцевину стихотворения, а это с точки зрения утверждения, что эмоциональным фоном возникновения данного произведения служила война, имеет, на наш взгляд, особое значение.

Из Евангелия от Луки известно, что Архангел Гавриил - это тот посланец Господа, который предвещает мужу Елисаветы, Захарии, рождение Иоанна Крестителя, а Марии рождение Иисуса, Спаса. В стихотворении Клюева этому ангелу дан эпитет "бабий", возможно потому, что важнейшие моменты его деятельности определяются тем, что он сообщает избранным женам о рождении избранных сынов. Но в стихотворении Клюева, может быть, под влиянием какого-либо апокрифа, у Гавриила есть и другая роль: он не только предвещает рождение избранных сынов, но может принимать участие и в крестинах. Сама атмосфера благовещения, как ситуация, излучает нежность, благоговение, женственность, и это может придать в некоторой степени и женственные черты божественному посланнику. Также интерпретирует это и иконография: как обычно ангелы, и Гавриил носит легкое, похожее на тогу платье, черты лица и жесты его нежны, мягки, он часто изображается с лилией в руках, обращенным к Божьей Матери.

Таким образом ангел Гавриил является антиподом Михаилу - из семи архангелов другому, наиболее часто появляющемуся и называемому по имени архангелу - этому "ангелу с мечом"⁷, судящему, взвешивающему души, которого принято изображать в рыцарском наряде, и который наконец в откровении Иоанна

появится с огненным мечом в руках. Атрибуты здесь опять таки подчинены его сфере действия: в Михаиле доминируют твердость, строгость, мужественность. Значит, в эпитете "бабий" нет иронического оттенка, это - украшающий эпитет, причем он в народном тоне мотивирует "амплуа" ангела Гавриила.

По преданию Иоанн Креститель родился 24-го июня, таким образом "крестины" его в самом деле можно ожидать в конце лета, в августе, "в золотистый умолот". Это событие предвещает ангел: "Благовестный гость недаром/ В деревушку правит лет" /.../, и поучительна параллель с Евангелием: в художественном мире стихотворения к этим крестинам готовятся в доме крестьянина по имени Захар /= Захария!/. Можно отметить, что в стихотворении "Святой Гавриил" Гарсии Лорки библейская история тоже разворачивается в крестьянской среде, профанизируется.

В последних четырех строках говорит согнутый, "кривой" /в смысле даже может быть и грешного/, однако "внемлющий тучке и листу", дышащий вместе с природой и со стихиями суслон, как бы предугадывая свое будущее. Последние его слова лишены уже всякого самоуничижения /вместо "вот и я..." - "я"/, он сознательно принимает свое призвание, судьба его здесь уже сбывается и становится законченной. Он знает, что сам он, если смотреть на него со стороны, уже ни на что не годится /"не-гожий"/, но в то же время осознает, что его бессемянная солома может на что-нибудь еще пригодиться,⁸ Общеизвестно, что стлалась она на лежбище животных или человека, иногда использовалась даже для топки, ибо в природе все используется, все имеет свое место, функцию и назначение. Поэтому и бессемянная солома в мире стихотворения в конце концов может получить даже сакральное значение. Так предсказывает время своего "соломенного существования" и время исполнения своей "соломенной роли" наш рефлектирующий онсяный крест, так он призывает в знойное лето Рождество, когда появится на свет новый, Мужичий Спас.

Здесь уже окончательно переплетаются между собой мотивы природные и евангельские. Из семян овсяных колосьев произойдет питье и еда - предусловие физической, вегетативной стороны человеческой жизни, но даже будучи стертой, измолотой, бессемянной, солома может оказаться священной в силу особого ее назначения: она по своей доброй воле, с величайшей смиренностью может в день Рождества стать мягкой постелью Спасу - и не просто постель, но "ложе" дается у Клюева этому Мужичьему Спасу. Для младенца Иисуса, лежащего в яслях без одежды, взявшего на себя с самого начала все земные муки, "солома - то же самое, что и дыхание животных: излучающее тепло присутствие растительного мира."⁹

Ожидаемый Мужичий Спас у Клюева отличается от своих подобий у Есенина, Клычкова, Орешина и других. Это - Христ. Черносошный - идеал т.н. свободного, некрепостного крестьянина русского Севера, уроженцем которого был и сам поэт. В слове Даля достаточно ярко вырисовывается перед нами этот особый крестьянский мир, когда черносошные крестьяне, т.н. черносошники определяются как "казенные, жившие на свободных землях, не крепостные и не обеленные, а платившие от черной сохи подушное, подать." /Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1982, стр. 596/. Надо полагать, что в заключительной строке стихотворения поэт не случайно подчеркивает принадлежность своего Спаса именно к этой крестьянской стихии.

Первые и последние 4 строки стихотворения можно рассматривать - как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания - как варианты, даже рифмовка их тождественна /АБАБ/. Часть стихотворения, находящаяся между первым и последним тире /"вот и я - суслон овсяный"...; "и моя солома - ложе Черносошному Христу"/ как бы показывает путь, пройденный сознанием. За счет характерных органических повторов и включенной между ними молитвенной части стихотворение обретает в сущности форму рондо. Стилизованный, библейский язык, архаичные и областные народные слова, инверсии, внутренние рифмы, волнообразный ритм доминирующих анапестов - все это вместе усиливает ощущение вневременности, излучаемое при-

родными и библейскими слоями стихотворения.

Но печать современности на созданные Николаем Клюевым и уже нерасторжимо слитые два мифа ставит в конечном итоге первая мировая война /стихотворение написано в 1915 г./, вернее ее переживание как явления XX века. Это переживание выводит стихотворение из вневременности, мифотворчество Клюева таким образом становится современным явлением.

В тех регионах, где особенно сильны традиции народных или народнических направлений - так, например, в Восточной, Центральной и Южной Европе, начиная с Польши вплоть до Испании - миф о спасении в художественном творчестве сравнительно часто связывается с крестьянской средой. С незапамятных времен крестьянин был постоянным хранителем не только идеи христианства, но также и вернейшим хранителем своей собственной культуры, и как бы частицей природного круговорота, он был действительно воспроизводителем жизни, в буквальном смысле этого слова.

В русской литературе начала XX века - после индивидуальных путей спасения, провозглашенных Л. Толстым и Ф. Достоевским - воспринималось все же как новое то, что в своих произведениях Н. Клюев, С. Есенин и Р. В. Иванов-Разумник - типичнейшие представители "скифства" - миссию библейского спасения возлагают не просто на русский народ вообще, а как многие писатели и мыслители того времени, в том числе и Андрей Белый /см. его стихотворение "Родине" и его эссе "Рожденный в ясли", 1917/, преимущественно на крестьянские массы. Спасение ожидается здесь от несколько необычного спаса. У Клюева это "Мужицкий Спас", "с пшеничным ликом" /см. Красная песня, 1917/, у Есенина - "Новый Спас" /см. Июнья, 1918/, родившийся в "мужицких яслях" /см. Певучий зов, 1917/. Даже идеальное будущее мыслится здесь не просто как рай, а непременно как "мужицкий рай". Связанные же с революцией надежды предполагают действительное спасение, довольство, благосостояние прежде всего земледельческого сословия.

Повидимому как раз в предвоенный период зреют и формируются основные идеи русского скифства, а наряду с ними и молчаливое, но достаточно твердое убеждение в том, что сущест-

веннейшим фактором будущего в России станет крестьянство, составляющее фактическое большинство населения страны, что спасти человека может именно эта среда, а не отчужденные от своих культурных корней другие слои общества.

В системе складывающихся "скифских" идей с самого начала налицо гуманистическая цель "примирения" и воссоединения исторически сложившихся основных полярных противоположностей /Востока и Запада, России и Европы, города и деревни, природы и цивилизации, чувства и разума и т.д./. Отчасти воссозданием такого единства является, по мнению Андрея Белого, лирика Клюева.¹⁰

Примечания

1. Р. В. Иванов-Разумник. Поэты и революция. В кн. Скифы. Сб. 2-ой, Петроград, 1918, стр. 2.
2. Печатается по изданию: Н. Клюев. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта, малая серия. Издательство Советский Писатель, Ленинградское отделение, 1977, стр. 258. Стихотворение предположительно входит в изданный Аверьяновым в 1916 /по другим источникам в 1915 г./ сборник "Мирские думы", в центре которого - тема войны, опубликованный после сборников стихов "Сосен перезвон" /1911/, "Братские песни" /1912/ и "Лесные были" /1913/. С точки зрения возможных интерпретаций стихотворения "Вот и я - суслон овсяный" имеет ключевое значение указание на год 1915.
3. Янош Арань. Уэльские барды. В кн. Антология венгерской поэзии. Москва, 1952, стр. 267. В переводе Леонида Мартынова.
4. Достаточно указать на стихи Эндре Ади, созданные между 1914-1918. Среди них на "Новую жатвенную песню" / 1915 / "Кресты, куда ни погляди - На кладбище и на груди, И на полях далеких битв, И во владеньях земледельца... Лишь нет нигде крестовладельца." [...] В кн. Эндре Ади. Стихи. Перевод Л. Мартынова. М., 1975, стр. 168.
5. Янош Пилински. Военная генерация /На венгерском языке/ В кн. A mélypont Ünnepe, I., Bp., 1984, 271. 1.
6. Эту концепцию времени, характерную для искусства восточно-европейских культур, излагает в одной из своих бесед поэт Янош Пилински. В кн. Beszélgetések Pilinszky Jánossal. Bp., 1983, 77. 1.
7. В стихотворении Михая Бабица "Святой Михаил" /1911/ последний появляется всегда с мечом в руке.
8. Весьма интересно, что "существование в форме соломы" и для лирического героя венгерского поэта Эндре Ади было желаемым состоянием. Об этом свидетельствует его стихотворение 1908 года "Молотит Время". Поэт как-бы завидует "счастливой", уже бессемянной соломе, питающей новую почву, новые времена, семена нового счастья.
9. Янош Пилински. Огонь и солома. /На венг. языке/ В кн.: Pilinszky János: A mélypont Ünnepe, I., Bp., 1984. 294. 1.
10. Л. Белый. "Песнь солнценосца" /О Клюеве/. В кн.: Скифы. Сб. 2-я, Пг., 1918, стр. 6.

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ Н.С. ГУМИЛЕВА

/Комментарий к строфам/

Луи Аллен

/Лиль/

Не приведи бог видеть
русский бунт, бессмысленный
и беспощадный!

А.С. Пушкин

Капитанская дочка, гл. 13

I.

1. Шел я по улице незнакомой
2. И вдруг услышал вороний грей,
3. И звоны лютни, и дальние громы -
4. Передо мною летел трамвай.

Первый стих написан как бы прозой. Это не редкое явление в поэзии Гумилева. Поэт любил слияние музыки с прозой. У него всегда сплетаются несколько тем, а это вызывает естественно разноеобразие тонов и стилевых уровней.

Тем не менее, следует отметить, что несмотря на сложный узор фантастических стихотворений "Огненного столпа" язык Гумилева упрощается, все больше отдаляясь от иногда чрезмерной роскоши словесного наряда. Эта эволюция уже наблюдается, начиная с "Колчана" и "Костра". Пышность барокко, изысканность звучных и красочных образов мало-помалу уступает место классической монументальности.

Такая эволюция, конечно, не изменяет, а скорее очищает от примесей сущность поэтики Гумилева, которая отличается, несмотря на наличие особой группы стихов описательных, богатством красок, образов и звуков.

Уже со второго стиха настоящее действие сразу и вдруг осуществляется посредством громкой, дисгармонической звукописи с усиленной инструментовкой р /вдруг -- вороний грей -- громы -- передо мною -- трамвай/. Эта звукопись разрешается в конце строфы появлением "летучего" трамвая.

Как звукопись, так и последующий образ невольно заставляют читателя вспомнить финал первого тома "Мертвых душ" с ее "летучей" тройкой. Сознательные или нет -- но скорее сознательные --, некоторые реминисценции явно выдают свой первоисточник. Вдохновение, а следовательно подтекст -- совсем другие. У Гумилева "летучий" трамвай воспринимается в сниженно-кошмарном виде, в то время как у Гоголя "летучая" тройка окружена приподнято-восторженным лиризмом. Впрочем, нельзя забывать о том, что и у Гоголя встречаются встревоженные нотки: "что-то страшное заключено в сем быстром мелькании, где не успевает означиться пропадающий предмет... Что значит это наводящее ужас движение?"

Нетрудно вообще поставить в параллель с текстом Гоголя главные образы первой строфы "Заблудившегося трамвая". Само заглавие, впрочем, напрашивается на текстологическое сравнение /см. у Гоголя: "летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль"/.

У Гумилева "вороний грей"

У Гоголя: "с топорным стуком и вороньим криком"

У Гумилева: "звоны люти"

У Гоголя: "слышится что-то восторженно-чуждое"

"чуждым звоном заливаются колокольчик"

У Гумилева: "дальние громы"

У Гоголя: "гремит... воздух"

У Гумилева: "летел трамвай"

У Гоголя: "тройка то взлетала на пригорок, то неслась

"духом с пригорка"

"эй, тройка: птица тройка"

"кони... превратились в одни вытянутые линии,
летающие по воздуху"

"летит мимо все, что ни есть на земли"

Среди общей какофонии стихов 2--3 поражает звуковой образ

"звоны лютни". В семиотике Гумилева эта неслучайная деталь об-
ладает каким-то зловещим значением. В этих отдаленных "звонах"
слышится тайный сигнал, или как сказал бы Александр Блок, "ан-
типод" Гумилева:

"Роковая о гибели весть" /"К Музе"/.

В связи с этим замечанием особенно любопытна "Волшебная скрип-
ка", . которой открываются "Жемчуга":

"Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас зачинателя игры:

.....

Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей!"

Истинное значение последнего стиха раскроется позднее в
драме в стихах "Гондла". По верному истолкованию Н.А. Оцупа:

"Волки легенды¹, стерегущие поэта, чтобы его разорвать,
как только он выронит зачарованную скрипку /или лютню/,
-- не что иное, как враждебный ему мир. Оставаясь в
пределах своей мечты и ремесла, он -- вне опасности. За
ними его ждет гибель"².

Косвенный намек на то, что "звоны лютни" раздаются где-то за
пределами физического присутствия поэта, в страшной ассоциации
с "вороньим граем" и "дальними громами", указывает на его обре-
ченность.

II.

- 5 "Как я вскочил на его подножку,
- 6 Было загадкой для меня,
- 7 В воздухе огненную дорожку
- 8 Он оставлял и при свете дня".

В этой строфе все еще поддерживается связь с Гоголем, но в более скрытом виде.

"В воздухе огненная дорожка" /кстати, не является ли эта "огненная дорожка" образно-смысловым возбудителем заглавия целой книги "Огненный столп"?/ естественно напоминает гоголевское "не молния ли это, сброшенная с неба?"

Добавочная деталь, что действие происходит при свете дня", совпадает со временем гоголевского "представления", в котором сон и явь также совершенно неразличимы.

Более интересными для анализа являются стихи 5--6. Поэт сам "вскочил на подножку" трамвая, не помня "как" и зачем /"было загадкой для меня"/. У Гоголя происходит как раз что-то сходное. Сначала сам Чичиков садится по собственной воле в свою "легонькую бричку". Но впоследствии, начиная со слов "И какой же русский не любит быстрой езды"³, автор ни с того ни с сего оказывается на "птице тройке" вместо своего вдруг улетучившегося героя. Слову Гумилева "загадка" соответствует у Гоголя слово "неведомая сила":

"Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит".

III.

9 Мчался он бурей темной, крылатой,
10 Он заблудился в бездне времен...
11 Остановите, вагоновожатый,
12 Остановите сейчас вагон!

Гумилев резко отходит от Гоголя, и вот уже чувствуется присутствие другого творческого возбудителя и, на сей раз, оп-ределителя вдохновения поэта, хотя еще не все гоголевские ре-минисценции в дальнейшем исчерпаны.

Вместо гоголевского пророческого назначения "летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства", -- гумилевский трамвай катится не то в прошлое, т.е. назад, не то в неопределенное время и пространство, "заблудившись" /пространство/ "в бездне времен" /категория вневременности/.

Вместо гоголевского упоения "Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?... и /мчишься/, вся вдохновенная Богом", -- дважды повторенное восклицание не то мольбы, не то ужаса, "Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон!" Это обращение к "вагоновожатому" /специфически-техническое название/, впрочем, ясно показывает, что поэт и "вагоновожатый" -- два совершенно отдельных лица, и что поэт подвергается чужому насилию.

Вместо гоголевского волшебного пейзажа "летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен... только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц", -- гумилевский трамвай "мчится бурей темной, крылатой". Это описание сего глубинным символическим подтекстом как бы восходит к основному мотиву пушкинского стихотворения "Бесы" /1830 г./:

"Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий
Мутно небо, ночь мутна.
.....
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
.....
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне..."

Впоследствии, этот одухотворенный пейзаж перенесется во вторую главу "Капитанской дочка", имеющую заглавие "Вожатый". "Вагоновожатый" -- "Вожатый", -- такая ассоциация должна заста-

вить нас насторожиться, тем более, что Гумилев прямо ссылается на пушкинскую Машу, ее личность и судьбу, в пяти строфах /т.е. третьей части всего стихотворения/, а именно в 9-й, 10-й, 11-й, 14-й и 15-й строфах.

В этой второй главе прапорщик Петр Андреевич Гринев, едущий по службе в Белогорскую крепость, попадает в такую сильную метель, что, как и в "Бесах" "Все дороги занесло". Выручает его из беды попутный мужик, "вожатый" -- сам Емельян Пугачев, как узнает впоследствии Гринев. В дороге к спасительному жилью движение кибитки "похоже было на плавание судна по бурному морю". Гринев "задремал".

"Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда сообщаю с ним странные обстоятельства моей жизни./.../ Мне казалось, буран еще свирепствовал и мы еще блуждали /курсив мой. - Л.А./ по снежной пустыне..."

Вопрос о возможной связи между "Заблудившимся трамваем" и содержанием "пророческого сна" Гринева будет освещен ниже. Но пока можно, кажется, сделать два замечания. Во-первых, существует некое "объективное" сходство между "магической" атмосферой стихотворения Гумилева и душевным состоянием "задремавшего" Гринева:

"Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония".

Во-вторых, вырисовывается в подобном контексте довольно заманчивая гипотеза о тайне личности "безличного" гумилевского "вагоновожатого". Эта гипотеза еще укрепляется, если сопоставить "Заблудившийся трамвай" с соседним по времени стихотворением "Мужик" из книги "Костер".

"Здесь, -- пишет Н.А. Оцуп, -- на тему, ставшую пищей для бульварной хроники, на тему явно о Распутине, создано нечто подобное историческим песням русского народа. Намечена легендарная символическая и вместе с тем знакомая в своем бытовом реализме фигура. Кто этот мужик? Ломоносов? Пугачев? Большевик?"

Итак, по догадке поэта, который разделял

"Год девятнадцатый и дальшие три
Последних в жизни Гумилева, --

уже в "Мужике" всплывает, среди других, в синкретическом изображении образа Пугачева. Стихотворение "Мужик" стилизовано под "исторические песни русского народа". На этой почве встреча с Пушкиным была неизбежна. Напомним, что все главы "Капитанской дочки" -- или почти все -- обрамлены эпиграфами, взятыми из "песен народных", которые функционально вводят и освещают пугачевскую тему.

IV.

- 13 Поздно. Уж мы обогнули стену,
- 14 Мы проскочили сквозь рощу пальм,
- 15 Через Неву, через Нил и Сену
- 16 Мы прогремели по трем мостам.

"Поздно". -- Это ударное наречие многозначительно. "Вагоновожатый" / "вожатый" / не слушается мольбы поэта, которому отрезаны все пути назад, не только в пространственном, но и во временном отношении. Получается нечто вроде пушкинского "бес нас водит, видно, да кружит по сторонам". Нарочитый беспорядок в перечне мельком пройденных мест / "роща пальм" -- "мосты через Неву, через Нил и Сену" / как бы иллюстрирует бесцельное "кружение по сторонам".

"Стена". -- Символ стены воспринимается здесь чуть ли не в

духе "Записок из подполья" Достоевского:

"Невозможность, -- значит каменная стена? Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика".

К этому списку надо конъюнктурно добавить "выводы политических наук", общественно-политические условия жизни в 1921-м году, когда поэт, по словам Н.А. Оцупа,

"о к а з а л с я вдруг пленником голодающей северной столицы, из которой нечего было и думать куда-нибудь двинуться без особых на то разрешений".

"Обогнули". -- Непроходимая стена все-таки магически обогнута. Снова, должно быть, поэт стал "избранником свободы". Снова, должно быть, он оказывается под покровительством "Музы дальних странствий", и, конечно, ожидается, что по всем своим природным данным его душа "мореплавателя и стрелка" излучит счастье и восторг. Но получается как раз обратное. Сухой перечень этапов путешествия вызывает, кроме впечатления хаотичного нагромождения, еще какое-то чувство отчуждения, томления и чуть ли не резкой боли. В этом отношении заключительный /16-й/ стих строфы с сильной инструментровкой "р" /повторение приема, использованного в стихах 3-4/ закрепляет общую тональность дисгармонии и неблагополучия.

"роща пальм". -- А ведь поэта так еще недавно тянуло в эти райские края. Он восхищался пальмами, как своего рода зовущими живыми существами. В первом стихотворении "Деревья" из книги "Костер" Гумилев воображал:

"Есть Моисеи посреди дубов,
Марии между пальм..."

"Мы прогремели по трем мостам". -- Здесь еще, может быть, запоздалая гоголевская реминисценция: "Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади".

"Нева, Нил и Сена". -- Любопытно отметить, что Нева упоминается как-то "наравне" с двумя символами "беспочвенности вечного странника". Недоброжелатели Гумилева обвиняли его при его жизни в "нерусскости", считали его "заграничной штучкой" за его "чрезмерную" любовь к экзотике, за его преклонение перед западно-европейской культурой. На деле Гумилев никогда не переставал быть глубоко русским и национальным поэтом в самом глубоком смысле этого слова. Его тяга к экзотике была своего рода проявлением и оправданием его постромантических настроений. В этом отношении напрашивается параллель между ним, с одной стороны, и Пушкиным с Лермонтовым, с другой стороны. По меткому наблюдению Н.А. Оцупа Гумилев

"как бы расширил географические границы русских песен, введя в них Африку, экзотику. Он доказал, что Россия, уже влюбленная в Кавказ и Крым, ничуть не меньше других стран может полюбить природу, ей самой не свойственную"⁷.

Правильно, однако, подчеркнуть, что с выпуска шестой книги стихов "Костер" все отчетливее проступает кровная связь поэта с Россией, а "экзотическая тема" является отчасти пройденным этапом. В "Разговоре" из книги "Колчан"

"Земля по времени сочувственно вздыхает,
И пахнет смолами, и пылью, и травой,
И нудно думает, но все-таки не знает,
Как усмирить души мятежной торжество.
- Вернись в меня, дитя, стань снова грязным илом,
Там, в глубине болот, холодным, скользким дном.
Ты можешь выбирать между Невой и Нилом
Отдохновению благоприятный дом".

С тех пор выбор, кажется, сузился, не только объективно, но и субъективно. Наперекор и вопреки всему -- и вся кипучая деятельность Гумилева за последние три года жизни свидетельствует об этом -- не столько "отдохновению", сколько "вдохновению благоприятным домом" стала для поэта "Нева".

V.

- 17 И, промелькнув у оконной рамы,
18 Бросил нам вслед пытливый взгляд
19 Нищий старик, -- конечно тот самый,
20 Что умер в Бейруте год назад.

Фантастическое изображение "нищего старика, что умер в Бейруте год назад", и уже оттуда, из потустороннего мира, "Бросил нам вслед пытливый взгляд", усиливает безнадежное настроение и грустный колорит предыдущих строф. Из сложного клубка мотивов стихотворения, впервые выделяется здесь одна из основных тем -- тема о смерти. Как-то смутно, где-то очень далеко, вспоминается таинственный пешеход Гоголя: "Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель". Только здесь "остановился" мертвец, "пораженный" нищетой, а "Божье чудо" -- обратное чудо.

Обращает внимание словечко "нам" /"Бросил нам"/. Множественное число указывает на то, что поэт сидит не один "у оконной рамы". "Вагоновожатый", должно быть, входит в счет. Но вопрос о том, сидят ли другие пассажиры в трамвае или нет, остается открытым. Скорее всего, их нет.

"Пытливый взгляд". -- Пытливость не удивление, а любознательность. Во взгляде умершего старика читается немой вопрос, понятный только пассажирам и, в первую очередь, конечно, поэту. В расшифровке этого вопроса трудно, кажется, пойти дальше следующего истолкования: Зачем? Зачем вы приехали сюда? Для того ли, чтоб меня разбудить? Кому вы здесь нужны?

"Нищий". -- Нищета не знает границ. Везде на земном шаре люди страдают и погибают от нее. Это косвенное указание оставалось бы шаблонной истиной, если б оно не свидетельствовало об одном замечательном свойстве поэта. Гумилев отличался безграничной терпимостью и был глубоко убежден в нерасторжимости судеб человечества. Люди другой веры и уж в особенности другой расы были для него все равны перед Богом. Так, например, в поэме "Мик" белый мальчик Луи -- своеобразный двойник пленного мальчика-негритенка.

VI.

- 21 Где я? Так томно и так тревожно
22 Сердце мое стучит в ответ:
23 Видишь вокзал, на котором можно
24 В Индию Духа купить билет?

От "пытливого взгляда" умершего старика поэт как будто очнулся. Во всяком случае, его онирическое сознание прояснилось.

"Где я?" Поэт получает ответ от своего "сердца", которое одновременно определяет состояние его души: ему "томно и тревожно". В семантическом отношении эти два наречия окрашены по-разному.

Наречие "томно" скорее намекает на любовный недуг. Случайно ли это, или нет, но в пятой главе "Капитанской дочки" /"Любовь"/ Гринев, раненый в грудь во время дуэли со Швабриным, приходит в себя при следующих обстоятельствах:

"Очнувшись, я несколько времени не мог опомниться и не понимал, что со мною сделалось /.../. "Где я? кто здесь?" сказал я с усилием. Марья Ивановна подошла к моей кровати и наклонилась ко мне".

"Машенька", настоящая пушкинская Марья Ивановна "появится" лишь в 10-11 строфе. Но нити, ведущие к ней, протягиваются уже давно, начиная с появления "вагоновожатого" в третьей строфе.

Но прежде, чем открыто обратиться к ней, изъявляя тем самым конечное желание осесть в родной стране, поэт в последний уже раз поддается соблазну Востока. Ему мерещится "вокзал", символ отъезда, путешествия в далекие края. Но поэта больше не занимает "географическая" или даже "историческая" экзотика. Выбор Индии не случаен. Индия -- это "Индия Духа", Царство Духа, в противоположность теперешней обстановке, лишенной всякой духовности, и "тревожному" абсурду его присутствия в "летучем" среди белого дня фантомном трамвае, современном "Fliegenden Holländer" земной суши.

"Индийская" тема не впервые появляется в творчестве Гумилева. В стихотворении "Прапамять" из книги "Костер" поэт уже противопоставлял суетной жизни "священную" мудрость "простого индийца":

"И вот вся жизни! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отражение
Потерянного навсегда.

.....

Когда же наконец, восставши
От сна, я буду снова я, --
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?"

Поражает здесь аналогичность ситуации: желание пробудиться от сна /сон-тщетность пустой жизни/, отождествленное со стремлением попасть в Индию, и даже стать "простым индийцем".

Подобное стремление также встречается в незаконченной поэме "Два сна". В ней повествуется о китайской девочке Лай-це, которая расспрашивает всех -- дракона на бронзовых воротах, отца, важного чиновника, управляющего дальними провинциями, -- есть ли

"... в Индию от нас дороги,
И кто живет в ней, наконец,
Простые смертные или Боги".

VII.

- 25 Вывеска... кровью налитые буквы
26 Гласят -- зеленая, -- знаю, тут
27 Вместо капусты и вместо брюквы
28 Мертвые головы продают".

Но вспыхнувшая было надежда сразу тухнет. Там "билет" нельзя "купить": "Мертвые головы продают". Создается резкий контраст между глаголами "купить" и "продавать", между именами существительными "билет" и "мертвые головы".

Вместо вокзала -- "вывеска" какой-то лавки, где обычно торгуют овощью /"капустой" и "брюквой"/. Но это фальшивая вывеска. "Буквы налиты кровью". Вместо ожидаемой зелени -- кровь. Вместо овощей -- "мертвые головы". Возникает впечатление жестокого обмана в противопоставлении двух глаголов "гласят" и "знаю". Контрастное построение строфы вращается вокруг предлога "вместо" и контрапунктной ассоциации зеленого цвета и цвета крови. В довершение всего, сходство между головообразной "овощью" и мертвыми головами внушает чувство ужаса и омерзения.

Эти "мертвые головы" наглядно намекают на кровавые события гражданской войны, но в преломлении расправы с пугачевским восстанием. Сам Пугачев был, как известно, казнен на Лобном месте. Его голова "мертвая и окровавленная показана была народу" /"Капитанская дочка", гл. 14, "Суд"/. Впрочем, выражаясь аллегорически, "Кровью налиты буквы" пушкинской повести. В "пророческом сне" Гринева тот "не соглашается просить благословения у мужика", которого сама мать выдает ему за "посаженного отца":

"Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Ужас и недоумение овладели мною..."

Впрочем, изложение сна Гринева также построено на обмане и на страшной игре с действительностью. Играет ту же зловещую роль предлог "вместо":

"Я стал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?... Вместо отца моего, вижу, в постели лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая".

Негативная коннотация крови, пусть даже и пролитой -- единственный случай в творчестве Гумилева. Она объясняется здесь

Только в контексте жестокого обмана и вероломного подлога, от которых ему претит, как человеку долга и чести. Вторая причина кроется, может быть, в том, что речь идет "о своей же, зря пролитой русской крови". В совсем других обстоятельствах кровь, в соседнем по сборнику стихотворении "У цыган", так и брызжет постоянной сильной струей в апофеозе слияния могучести жизни и пышной красоты смерти. В стихотворении автобиографического характера "Детство" Гумилев исповедуется:

"Я за то и люблю затеи
Грозных военных забав,
Что людская кровь не святее
Изумрудного сока трав".

Смерть, как таковая, никогда не устрасала Гумилева:

"Но я за все, что взяло и хочу,
За все печали, радости и бредни,
Как подобает мужу, заплачу
Непоправимой гибелью последней".

/"Душа и тело"/

Парафразируя известное изречение Достоевского, Гумилев мог бы сказать: "В земле, в крови есть что-то сакраментальное".

"Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть,
Лишь под пулями в рвах спокойных
Верить в знамя Господне, твердь".

/"Смерть"/

"И залитые кровью недели
Ослепительны и легки,
Надо мною рвутся шрапнели,
Птиц быстрее взлетают клинки".

/"Наступление"/

"О да, мы из расы
Завоевателей древних,
Которым вечно скитаться,
Срываться с высоких башен,

Тонуть в седых океанах
И буйной кровью своею
Поить ненасытных пьяниц -
Железо, сталь и свинец".

/"На северном море"/

Красный цвет -- цвет крови -- отнюдь не смущал Гумилева. Этот цвет всегда пленял его, оказывая на его воображение какое-то гипнотическое действие. Он не только эмблема страсти:

"Вот уже он в иступленье,
Что делает, сам не знает,
Загорелые его колени
Красные перья попирают".

/"Дева-птица"/, --

он также связан с загадочной судьбой России:

"Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...

/"Старые усадьбы"/

Этим, кажется, объясняется тот факт, что в его поэзии зеленый цвет часто ассоциируется с красным как парные цвета, естественно входящие в гармонический союз:

"Глубокой осенью в полях пустых
Закаты медно-красные, восходы
Янтарные окраске учат их, -
Свободные, зеленые народы".

Эти "свободные, зеленые народы" -- не что иное, как деревья:

"Я знаю, что деревьям, а не нам,
Дано величье совершенной жизни.
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы - на чужбине, а они - в отчизне".

/"Деревья"/

Как эмблема "ласковой земли, сестры звездам", зеленый цвет является вестником и признаком свободы и счастья:

"Когда зеленый луч, последний на закате,
Блеснет и скроется, мы не узнаем где,
Тогда встает душа и бродит, как лунатик,
В садах заброшенных, в безлюдье площадей".

/"Разговор"/

"Как в этом мире дажится легко!
Скажите мне, кто жизнью недоволен,
Скажите, кто вздыхает глубоко,
Я каждого счастливым сделать волен.

Пусть он придет, я расскажу ему
Про девушку с зелеными глазами,
Про голубую утреннюю тьму,
Пронзенную лучами и стихами."

/"Рыцарь счастья"/

В свете нашего обзора нетрудно догадаться, как Гумилев, страстный любитель зеленого и красного цветов в их неповторимом разнообразии и нерасторжимом единстве, мог переживать кошмарное глумление над ними.

VIII.

29 В красной рубашке, с лицом как вымя,
30 Голову срезал палач и мне,
31 Она лежала вместе с другими
32 Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

"Срезанная палачом голова" поэта "лежит вместе с другими здесь, на самом дне скользкого ящика".

Это значит, что ему отсекли голову первому.

Возникает вопрос: чем и как была срезана голова? Топором?

Как и во всем стихотворении поэт сталкивает явления или происшествия разных времен /ср. выражение "заблудился в бездне времен"/, так что получаются вневременные ассоциации, тем более если учесть, что поэт, оставшись в живых, ретроспектив-

но присутствует на уже совершившейся собственной казни. Итак, проводится тщательно продуманный эффект парамнезии /иллюзия уже пережитого или увиденного, обманчивая локализация во времени и пространстве/. Этой дихотомии /я -- не я; здесь -- не здесь; теперь -- когда-то/ соответствует, на первый взгляд, известное раздвоение в самой личности поэта.

Палач в красной рубашке -- русский.. Как Пугачев и его соратники, поэт подвергся исторически "оправданной" казни. Но с другой стороны в 11-й строфе он будет выступать в роли Гринёва. Он на этот раз в лагере Императрицы, к которой "шел представляться с напудренной косой". Немыслимое противоречие все-таки снимается, если допустить, что можно быть одновременно каким-то "белым Пугачевым" и сторонником царской власти.

И тут выступают на первый план "настоящие" обстоятельства казни. Ведь, если палач в самом деле русский, то "дно скользкого ящика" скорее заставляет думать о французской гильотине во время революционного террора. Если наша догадка верна, то выражение "вместе с другими" может истолковываться в совершенно определенном, новом контексте: вместе с королем Людовиком шестнадцатым и его верными подданными.

IX.

- 33 А в переулке забор дощатый,
34 Дом в три окна и серый газон...
35 Остановите, вагоновожатый,
36 Остановите сейчас вагон!

Как видно из следующей строфы, пейзаж, нарисованный в двух первых стихах /33--34/, прямо связан с воспоминанием-представлением о пушкинской "Машеньке", "капитанской дочке". В своем онирическом воспроизведении обстановки, где жила Марья Миронова, поэт свободно вдохновляется реалиями повести Пушкина. Он здесь скорее верен ее духу, чем ее букве. "Переулок, забор дощатый, дом в три окна, серый газон" -- все эти подроб-

ности своеобразно преломляют соответствующие описания "Капитанской дочки". Возникает впечатление простоты и даже убогости, но вместе с тем честности и традиционной искренности. Но от этой "скудной природы" веет какой-то чудодейственной силой.

Вспоминаются известные стихи Тютчева:

"Эти бедные селенья,
Эта скудная природа -
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил благословляя.

Вспоминаются и собственные стихи Гумилева из книги "Колчан":

"Дома косые, двухэтажные,
.....
Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси".

/ "Старые усадьбы" /

В третьей главе "Капитанской дочки" / "Крепость" / прапорщик Гринев, впервые подъезжая к Белогорской крепости

"ожидал увидеть грозные бастионы, башни и вал; но ничего не видел, кроме деревушки, окруженной бревенчатым забором /.../ Улицы были тесны и кривы; избы низки и большей частию покрыты соломой. Я велел ехать к коменданту, и через минуту кибитка остановилась перед деревянным домиком".

И если уж у Гумилева "газон серый", то этот серый цвет --

обычный символ нижней степени развития -- не имеет ни малейшего уничижительного оттенка. Как истый пантеист, поэт любил, впрочем, все цвета. Нет у него как, например, у Достоевского или у Блока чувства страха или отвращения по отношению к определенному цвету /желтому у Достоевского, фиолетовому у Блока/. По поводу серого цвета небезынтересно отметить, что в стихотворении "Рабочий" из книги "Костер" "неввысокий старый человек", который "один еще не спит", ибо

"Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит,"

появляется "в блузе светло-серой". По общему тону стихотворения видно, что поэт положительно относится к этой фигуре.

Повторное обращение в стихах 35--36 "Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон!" /ср. стихи 11--12/ обладает совсем другим звучанием, поскольку контекст совершенно изменился. Поэт узнал родственные, слитые с его душой места, и смутно понимает, что подъезжает к месту назначения. Он не только осознает "Где я?", но теперь уже догадывается, "кто он". Поэтому он волен "остановиться", и "летучий трамвай" вдруг исчезает. Как "вагоновожатый", так и "заблудившийся трамвай" -- две ипостаси его Я. Из дому Машеньки поэт теперь пойдет /не зря, должно быть, он употребит в 11-й строфе глагол "шел"/ в Петербург к Императрице. Там, в северной столице, и закончится действие вместе с путешествием, замкнув свой круг раз и навсегда.

Х.

37 Машенька, ты здесь жила и пела,
38 Мне, жениху, ковер ткала,
39 Где же теперь твой голос и тело,
40 Может ли быть, что ты умерла!

Прямое обращение "жениха" к невесте не оставляет никакого сомнения о том, что поэт отождествляет себя уже вполне созна-

тельно с Гриневым. Точнее, происходит напластование одной личности на другую.

Гринев-прапорщик, свободно обращаясь с "красным" Пугачевым, отвечал ему в решительную минуту:

"Я природный дворянин; я присягал Государыне Императрице: тебе служить не могу".

/"Капитанская дочка", гл. 8/.

Так вел себя и Гумилев в три последние годы жизни. По свидетельству Н.А. Оцупа, он

"с комиссарами держался свободно, без озлобления, с легкой иронией, никогда не заискивая ни перед кем".

Гринев-любовник увлекался Машенькой, родной сестрой Татьяны, женского идеала самого Пушкина. Но и у Гумилева отмечается в ту эпоху живой интерес именно к такому женскому типу. Это влечение наглядно проступает в стихотворении "Старые усадьбы" из книги "Колчан". Тут нарисован портрет некоей Наташи, как бы вышедшей из "Евгения Онегина":

"Вот, гордый новою поддевкой,
Идет в гостиную сосед,
Поникнув русою головкою,
С ним дочка - восемнадцать лет.

т "Моя Наташа бесприданница,
Но не отдам за бедняка:"
И ясный взор ее туманится,
Дрожа, сжимается рука.
.....
В часы весеннего томления
И пляски белых облаков,
Бывают головокружения
У девушек и стариков".

В "Капитанской дочке" Марья Миронова не "ткет" никакого "ковра" своему жениху. Гумилев творчески скрещивает образ пуш-

кинской героини с образом "вечной" Пенелопы, ожидающей возвращения "мореплавателя и стрелка" Улисса. Небезынтересно, впрочем, отметить, что во время ареста Гумилев решил взять с собой в тюрьму только две книги: Евангелие и Гомера.

Вторая половина строфы /стихи 39--40/ принадлежит совсем другому поэтическому реестру. Эти стихи явно навеяны французским поэтом Франсуа Вийоном, которого Гумилев особенно ценил. Неповторимая физическая красота и прелесть женского тела, эстетико-метафизический скандал его разложения и окончательного исчезновения -- одна из любимых тем поэзии Вийона:

"Corps femenin, qui tant es tendre,
Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maux attendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx".

/Le Testament, XLI/

Dictes moy ou, n'en quel pays,
Est Flora la belle Rommaine,
Archipiades, ne Thais,
Qui fut sa cousine germaine

.....

Qui beaulté ot plus qu'humaine.
Mais où sont les neiges d'antan?

/Ballade des dames du temps jadis/

Впрочем, с Вийоном связывало Гумилева многое. Гумилев не только любил эпоху Вийона, но и вообще старо-французскую поэзию, которую он изучал с 1912 г., когда он стал студентом петербургского университета на романо-германском отделении историко-филологического факультета. Это увлечение особенно скажется на его последних стихах, собранных в книге "Огненный столп", в которую входит и "Заблудившийся трамвай". Но кроме лирики Вийона, Гумилев полюбил его личность и его судьбу вечного бродяги. Он сам охотно называл себя бродягой. К великой семье бродяг принадлежал, среди других, Емельян Пугачев...

XI.

41 Как ты стонала в своей светлице,
42 Я же с напудренной косой
43 Шел представляться Императрице
44 И не увиделся вновь с тобой.

Слово "светлица" употребляется дважды Пушкиным. Комната Марьи Ивановны впервые описана в начале восьмой главы после разгрома крепости:

"Я взбежал по маленькой лестнице, которая вела в светлицу... Где ж была хозяйка этой смиренной, девической кельи?"

Во второй раз оно вложено в уста Швабрина в двенадцатой главе, когда тот докладывает Пугачеву:

"Государь, она не под караулом... она больна... она в светлице лежит".

Глагол "стонать" естественно объясняется трагической судьбой ее родителей, а потом и драматической участью, постигшей ее "жениха" после ареста и суда.

В следующих стихах /42--44/ Гумилев резко отходит от пушкинской фабулы, переосмыслив ее совсем наоборот. У Пушкина Гринев сначала осужден на вечное поселение в отдаленный край Сибири. В ожидании суда

"Марья Ивановна сильно была встревожена, но молчала, ибо в высшей степени была одарена скромностью и осторожностью" /гл. 14/.

Узнав об окончательном решении Государыни, она

"скрывала от всех свои слезы и страдания и между тем непрестанно думала о средствах, как бы меня спасти".

Взвесив положение, она решается сама ехать в Петербург с тайной целью именно "представляться Императрице" и добиться августейшего помилования своего суженого. Повесть кончается в самом деле несколько искусственным и даже приторным happy end, который Гумилева не мог удовлетворить по разным причинам.

Впрочем, если внимательно вчитаться в пушкинскую повесть, то вырисовывается возможность другого финала, психологически более правдоподобного, и более близкого к интерпретации Гумилева. Кое-где в повествовании намечаются трещины в отношениях Марьи Ивановны и Гринева по вине последнего. Так, например, в решительную минуту Гринев, долго не думая, повинуется советам Зурина, его злого гения в прошлом:

"Поверь же ты мне, что женитьба блажь. Ну куда тебе возиться с женою да нянчиться с ребятишками? Эй, плюнь. Послушай меня: развяжись ты с капитанской дочкой /.../. Отправь ее завтра же одну к родителям твоим; а сам оставайся у меня в отряде /.../. Таким образом любовная дурь пройдет сама собою, и все будет ладно".

Хотя я не совсем был с ним согласен, однакож чувствовал, что долг чести требовал моего присутствия в войске Императрицы. Я решился последовать совету Зурина: отправить Марью Ивановну в деревню и остаться в его отряде" /гл. 13/.

В самом деле, такая развязка, при которой Марья Ивановна осталась бы навсегда у родителей Гринева, или ушла бы в конце концов от них, может показаться более обоснованной. Ведь сама Марья Ивановна говорила Гриневу в пятой главе после отказа старого отца их благословить:

"Покоримся воле Божией. Коли найдешь себе суженую, коли полюбишь другую -- Бог с тобою, Петр Андреич; а я за вас обоих..."

Именно такая развязка, где Гринев действительно бы "не

увиделся вновь" с Машенькой, более подходила к настроению поэта. Тут можно, кажется, выдвинуть две причины. Первая касается стиля отношения Гумилева к женщинам и к любви вообще; вторая -- его понимания мужской роли и требований чувства долга.

По тонкому замечанию Н.А. Оцупа

"Он любил любовь, а не одну женщину. Ни одной своеобразной индивидуальности у воспеваемых им героинь. Все на один манер, все со стандартными прелестями, напоминающими что-то уже знакомое: песни трубадуров, Петрарку, любовную лирику Востока... В любовных стихах Гумилева больше тоски по любви и постоянной влюбленности, чем того, что неизбежно связано с нераздельно-глубоким и верным чувством. Это скорее - эрос, чем любовь".

Гумилев не мог терпеть размеренные будни. Он становился самим собой только в путешествиях или на войне. Его стихийной, дисгармоничной натуре нужна была опасность, чтобы черпать из нее бодрость. Он был больше всего счастлив, когда буря заставляла его на корабле. Она опьяняла его:

"Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо".

/ "Мои читатели" /

Поступив добровольцем на войну в 1914 г., он

"Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой"

/ "Память" /

по той причине, что

"Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть".

/ "Смерть" /

Поэтому слышится что-то "печоринское" в следующем признании из того же стихотворения "Смерть" /"Колчан"/:

"И безумно тоскую я,
Что влюбил и сушу и море, -
Весь дремучий сон бытия;

Что моя молодая сила
Не смирилась перед Твоей,
Что так больно сердце томила
Красота Твоих дочерей.

Но любовь разве цветик алый,
Чтобы ей лишь мгновенье жить,
Но любовь разве пламень малый,
Что ее легко погасить?

С этой тихой и грустной думой
Как-нибудь я жизнь дотяну,
А о будущей Ты подумай,
Я и так погубил одну."

Постоянно ухаживая за женщинами, испытывая даже иногда жгучую любовь к некоторым из них /в юности он изведal искушение самоубийства из-за любви/, страстно ища идеальную женщину, тоскуя по вечной Беатриче /книга "Жемчуга"/, этот ревностный обожатель прекрасного пола роптал на избранную сердцем за то, что она приковывает его к месту, когда его тянет на простор, в первобытное, неизведанное, неисторченное. Только в открытом море, в незнакомых или уже знакомых, но далеких странах, поэт, несмотря на свое неизлечимое донжуанство онегинского толка, чувствовал себя в своей стихии. "Грешник, развратник, безбожник", -- как он определял сам себя, -- "менял душу" только как мореплаватель и солдат, не как любовник:

"Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла,
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела".

/"Память"/

"Муза дальних странствий" одна была способна вернуть его к вере и чистоте. Ибо, в конце концов, только через поэзию Гумилев мечтал преобразить себя самого и внешний враждебный мир.

Вот, кажется, основные причины, которые заставили Гумилева перевернуть судьбы Гриневы и Марьи Ивановны. Как солдату-добровольцу первой мировой войны, но и как страстному по натуре любовнику, поэту был слишком знаком выбор, перед которым был поставлен прапорщик Гринев. Он, естественно, вполне разделял точку зрения Зурина. Впрочем, сам Гринев во время осады Оренбурга вел себя уже чуть ли не по-гумилевски:

"Разлука с Марьей Ивановной становилась мне нестерпима... Единственное развлечение мое состояло в наездничестве" /гл. 10/.

Но если действительно не Машеньке, а Гриневу судьба велела "идти представляться Императрице", то почему поэт употребляет такую далеко не безобидную деталь: "с напудренной косой"? Отдавая должное местному колориту эпохи Екатерины II-й, поэт, тем не менее, не придает, на наш взгляд, только историческое значение этой подробности. Тут, кажется, скрыт какой-то намек. Не символизирует ли эта деталь не только противоречие между непосредственно живым чувством Маши и неизбежной сухостью мужского долга, но и скрытность поведения Гумилева в последние месяцы жизни?

Если наша догадка верна, то не означает ли прилагательное "напудренный" -- в фигуральном смысле -- "загримированный, замаскированный", -- нечто в духе Декартовского девиза *Larvatus prodeo*?

XII.

- 45 Понял теперь я: наша свобода
- 46 Только оттуда бьющийся свет,
- 47 Люди и тени стоят у входа
- 48 В зоологический сад планет.

Эта строфа является поворотной строфой всего стихотворения. Самосознание поэта все больше определяется. Глагол "по-нял" означает, что он вырвался из "бездны времен" и возвращается к настоящему. Этот возврат совершается через "космическую" интуицию, от которой, впрочем, не отрекся бы и сам Достоевский. Поэт снова приобретает свою "свободу", похищенную у него окружающим враждебным миром. Оказывается, эта "свобода" -- следствие космической природы человека и не может мыслиться в условиях земной жизни; она -- ответ миров иных. Конечное назначение человека -- "зоологический сад планет", и в ожидании путешествия в вечность он осужден ждать у входа. Это путешествие еще подробнее упоминается в стихотворении "Память" из той же книги "Огненного столпа":

"И тогда повеет ветер странный--
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел внезапно
Садом ослепительных планет,

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо: но все пойму,
Видя Льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему".

Эта неотъемлемая космическая свобода приносит одновременно человеку мужество, успокоение, утешение. Этот мотив, уже связанный с проблемой мученичества, впервые появляется в стихотворении "Фра Беато Анджелико" из книги "Колчан":

"И так не страшен связанным святым
Палач в рубашку синюю одетый,
Им хорошо под нимбом золотым,
И здесь есть свет, и там - иные светы."

Космология Гумилева -- единственный уголок гармонии в его мироощущении. Она действительно удивительно стройная и связанная. Впрочем, у нее глубокая философская подкладка -- неоплатонизм.

Неоплатонизм учит, что мир является эманацией какой-то

доброй воли, а именно принципа Добра, единственного естества на свете. Это естество проявляет себя в трех ипостасях: Единое, Ум и Душа. Возвращение Души к Единому -- стремление каждой человеческой личности. Согласно этой доктрине, зло не существует, а дьявол просто немыслим.

Любопытно, что у Гумилева космология стоит как-то особняком от его православного вероисповедания. Ведь в пределах своих чисто религиозных воззрений поэт безоговорочно признает наличие нечистой силы. Демонизм и демонические темы особенно ярко звучат в период его увлечения нищезанятием и зависимости от "декадентов". Дерзостное или, точнее, отчаянное заигрывание с Люцифером теряет значительную часть своей силы в связи с потрясением войны. Но разъединение души и тела, эротический беспорядок любви ради любви не прекращались до конца жизни поэта.

XIII.

49 И сразу ветер знакомый и сладкий,
50 И за мостом летит на меня
51 Всадника длань в железной перчатке
52 И два копыта его коня.

Поэма "Медный всадник" могла задеть Гумилева своей проблематикой. Пушкин как бы противопоставляет две правды. Петр первый абсолютно прав, когда пренебрегает интересами отдельно человека во имя государственных "великих дум" и дел. Но, с другой стороны, Пушкин входит с нарастающим сочувствием в положение Евгения, требующего, чтобы считались и с его интересами. Тем не менее, он как-то не выбирает между необходимым благом государства и таким же необходимым счастьем отдельной личности. Само сопоставление этих двух "правд" -- факт сам по себе дерзостный и необычный.

Судя же по общему духу гумилевской строфы, автор целиком на стороне Петра, воплощающего принцип государственности. В

своем восприятии "Медного всадника" поэт мог отчасти руководиться традицией, установленной среди символистов Валерием Брюсовым в стихотворении "К Медному всаднику" /1906 г./.

"В морозном тумане белеет Исакий,
На глыбе оснеженной высится Петр.
.....
И тщетно грозил тебе бедный Евгений,
Охвачен безумием, яростью полн.
.....
Мы, люди, проходим, как тени во сне.
Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простертой летишь на коне".

У Гумилева встречается, как у Брюсова, тесная ассоциация /см. следующую строфу/ между "Исакием" и памятником Петра. Образу Брюсова "С рукою простертой летишь на коне" точно соответствует гумилевское представление ... "летит на меня Всадника длань... И два копыта его коня". Также понимание Брюсовым памятника Петра, как верной и вечной твердыни, не могло оставить Гумилева равнодушным, в другом, разумеется, контексте. Намекая, по-видимому, на подавление восстания декабристов 14 декабря 1825 года, Брюсов так и писал:

"Стоял ты, когда между криков и гула
Покинутой рати ложились тела,
Чья кровь на снегах продымилась, блеснула,
И полюс земной растопить не могла!"

Но в своем толковании пушкинской темы, Гумилев, вернее всего, руководился собственными личными убеждениями, если даже они частично совпадали с брюсовской трактовкой. Всадник, сопровождаемый и, точнее, предвещаемый "ветром знакомым и сладким", который сам летит на помощь поэту, отвечал его подсознательному зову, эта первая твердыня /из трех, см. ниже/, которая служит ему порукой и точкой опоры, чтобы воскреснуть из мертвых и окончательно очнуться от страшного кошмара. Эта твердыня олицетворяет для Гумилева принцип государственности,

инными словами, монархический принцип. О монархизме Гумилева писали часто неточно. Его монархизм ничего общего не имел с крайними тезисами членов "Союза русского народа". По достоверному свидетельству Н.А. Оцупа,

"Он любил в самодержавии идею монархии дантовской, всемирной, благостно организующей ту область жизни, о которой сказано в Евангелии: Отдайте Кесарево Кесарю. С друзьями, не разделявшими этих его убеждений, он не был настойчив, принимая идею России имперской, даже с формой правления демократической".

XIV.

- 53 Верной твердынею православья
- 54 Врезан Исакий в вышине,
- 55 Там отслужу молебен о здравьи
- 56 Машеньки и панихиду по мне.

За твердыней государственности следует "верная твердыня православья" -- Исакиевский собор. Наряду с повторной темой о своей обреченности /отслужу... панихиду по мне/, кристаллизуется глубокая религиозная вера Гумилева. Именно она, эта обреченность /см. в частности наш комментарий к 1-й и 8-й строкам/, заставляет поэта перенести часть своей веры на Россию и на ее бессмертие, и не только сосредоточиться на собственной судьбе. Образ Машеньки теряет свое первоначальное значение идеальной женщины с легкой примесью дожуанства, чтобы уподобиться какой-то русской Беатриче и превратиться в подлинный символ России /ср. "молебен о здравьи Машеньки"/.

XV.

57 И все же навеки сердце угрюмо,
58 И трудно дышать, и больно жить...
59 Машенька, я никогда не думал,
60 Что можно так любить и грустить.

Народ -- народность -- в образе "Машеньки" -- третья "твердыня" поэта. Кажется, все ясно, готово, завещание подписано.

Тем неожиданнее реприз, -- правда, в миноре, -- кошмарного мотива стихов 21--22 /Где я? Так томно и тревожно Сердце мое стучит в ответ..."/

"И все же навеки", -- значит, и по ту сторону жизни. Стихотворение кончается насильно подавленным криком боли и отчаяния. Мировая скорбь -- Weltschmerz -- рекуррентная тема поэзии Гумилева, начиная с ранних лет. В одном из стихотворений "Неизданного Гумилева" "Я, что мог быть лучшей из поэм" можно найти почти те же ассоциации и выражения:

"Часто больно мне и трудно мне,
Только даже боль моя какая-то,
Не ездок на огненном коне,
А томленье и пустая маята".

Но нигде, может быть, этот крик, этот заглушенный вопль души не достигает такого трагического звучания, как в финале "Заблудившегося трамвая".

Как-то невольно вспоминаются некоторые места из романа Достоевского "Идиот": описание князем Мышкиным последнего шествия приговоренного к смерти; упоминание Лебедевым последнего крика графини Дюбарри /"Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!"/ с чувствительным комментарием того же Лебедева: "От этого графининою крика, об одной минутке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами".

Неизвестно, понравилось ли бы Гумилеву такое сравнение, или сопоставление. Но по некоторым данным, кажется, что да. Так и у читателя "точно сердце захватывает щипцами" при последней строфе стихотворения, особенно если учесть, что этот поэтический вопль исходит от такого закаленного человека. Несмотря ни на какие спасительные твердыни, "Сердце угрюмо", когда оно знает уже наверняка, что скоро перестанет биться. "Дышать трудно", когда жизненная тоска сжимает грудь вместе с тоской по жизни. "Больно жить", когда остаются считанные дни на неопределенной границе со смертью.

Догадываться, даже знать -- это еще не значит узнать, испытать на самом деле. Увиденная снизу Голгофа ведь не так страшна. Не так просто уходить из мира сего. Грусть соразмеряется только с любовью. Последние слова, обращенные к Машеньке-России, свидетельствуют не только о патетике чувств Гумилева, но и об их жгучей, неподдельной искренности.

Мужество, естественно, не исключает уязвимость. От нее оно только усугубляется. По тонкому замечанию Н.А. Оцупа,

"Конечно, он не был "конквистадором в панцире железном", конечно, бутафорские свои доспехи выдумал, но поза, им придуманная, подошла к его натуре, став его второй натурой".

"Заблудившийся трамвай" -- своеобразная баллада, где "менестрель" воспеваает и инсценирует собственную гибель. Но за печальным голосом "менестреля" слышится роковой контртон романтической драмы. Кто скрывается за иногда загадочными строками "Заблудившегося трамвая"? Поэт-символ нерасторжимости судеб России и Запада, синтез духа Вийона и духа Лермонтова.

"Заблудившийся трамвай" цитируется по изданию: Н. Гумилев. Собр. соч. в 4-х томах. Вашингтон, 1962--1968, т. 2, 1964, с. 48--50.

Также по изданию: Н. Гумилев. Избранное, Librairie des Cing Continents. Paris, 1959, с предисловием и под редакцией Н. Оцу-па.

В дальнейшем в сокращении:

-- Гумилев, т. 2, с...

-- Оцуп, с...

К первой строфе:

1. Речь идет о кельтской легенде. Вообще кельтские легенды очень нравились Гумилеву.
2. Оцуп, с. 28.

К второй строфе:

1. Гумилев сам любил быструю езду. См. "Душа и тело":

"Люблю на необъезженном коне
Нестись по лугу, пахнущему тмином".

К третьей строфе:

1. Эта строфа, как известно, цитируется Достоевским в эпиграфе к роману "Бесы".
2. Оцуп, с. 28.

К четвертой строфе:

1. Это симптоматическое настроение Гумилева уже предвосхищается в "Старых усадьбах":

"О Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь..
Бежать? Но разве любишь новое
Иль без тебя да проживешь?"

2. Ф.М. Достоевский. Полное собр. соч. в 30-и томах. Т. 5, с. 105. Л., "Наука", 1973.

3. Оцуп, с. 15.
4. Оцуп, с. 194 /"Память"/.
5. Оцуп, с. 140 /"Отъезжающему"/.
6. Оцуп, с. 194 /"Память"/.
7. Оцуп, с. 25.

К шестой строфе:

1. Гумилев, т. 2, с. 251.

К седьмой строфе:

1. В этом стихе Гумилев ссылается, должно быть, на сон Григория в "Борисе Годунове" Пушкина.

К десятой строфе:

1. Оцуп, с. 17.

К одиннадцатой строфе:

1. Оцуп, с. 22.
2. Здесь сказывается, может быть, реминисценция из "Героя нашего времени":

"А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет".

/"Журнал Печорина", вторая часть,
"Княжна Мери", 3-го июня/.

К тринадцатой строфе:

1. Оцуп, с. 18.

К строфе четырнадцатой:

1. Оцуп, с. 18.

К строфе пятнадцатой:

1. Оцуп, с. 224.
2. Ф.М. Достоевский. Ук. издание, т. 8, с. 164.
3. Оцуп, с. 17.

ПОЭТ И СВЯЩЕННИК

/К истории взаимоотношений М. Волошина и П. Флоренского/

В. Купченко

Поэт и художник Максимилиан Александрович Волошин /1877--1932/ мог познакомиться с богословом и математиком Павлом Александровичем Флоренским /1882--1943/ еще в 1908 году: на "Башне" Вячеслава Иванова. В "Дневнике" поэта М.А. Кузмина от 17 февраля 1908 записано: "Был Флоренский из духовной академии"¹. Волошин же, как известно, бывал в квартире В.И. Иванова, где собирались по средам представители русской духовной культуры, постоянно.

Это, однако, только предположение. Более достоверно известно о встречах поэта и священника в начале 1917 года, когда М.А. Волошин находился в Москве. 18 января 1917 г. отец Павел надписал Волошину три своих работы -- оттиски из "Богословского вестника" /редактором которого он был/ за 1915 и 1916 годы: "Не восхищение непщева", "Привидение чисел" и "Около Хомякова"².

"Не восхищение непщева. /К суждению о мистике/" надписано: "Глубокоуважаемому Максимилиану Александровичу Волошину с чувством признательности и за лики творчества и за лики земли -- Священник Павел Флоренский. 1917. I. 18. Сергиев Посад."³ Судя по этой надписи, Волошин ранее подарил Флоренскому книгу своих критических статей "Лики творчества", выпущенную журналом "Аполлон" в 1914 году. Под "ликами" же "земли" подразумеваются, повидимому, акварели Волошина, -- как раз в то время появившиеся на выставке общества "Мир искусства" в Москве. По сообщению Марии Павловны Флоренской, Волошин подарил отцу Павлу несколько своих акварельных пейзажей /хранятся ныне в За-

горске, у семьи Флоренских/.

Вторая работа Флоренского "Привидение чисел. /К математическому обоснованию числовой символики/" имеет надпись: "Максимилиану Александровичу Волошину с глубокою признательностью за впечатления от его метагеологии -- Священник Павел Флоренский. 1917. I. 18. Сергиев Посад." Между тем, Г.А. Шенгели, поэт и переводчик, впоследствии свидетельствовал, что "мета-геологией" П.А. Флоренский называл живопись Волошина..⁴

На книжке "Около Хомякова. /Критические заметки/" читаем: "Глубокоуважаемому Максимилиану Александровичу Волошину, плененный его мышью -- Священник Павел Флоренский. 1917. I. 18. Сергиев Посад." Эта надпись говорит, что отец Павел уже читал "Лики творчества" -- и особенно отметил статью Волошина "Аполлон и мышь". Автографы же Волошина на подаренных ему книгах и его карандашные пометки в последней из упомянутых здесь брошюр заставляют предположить, что и Волошин читал работы Флоренского.

Кроме названных, в библиотеке Волошина сохранилось еще несколько статей Флоренского -- уже без дарительных надписей, но все же, повидимому, поднесенных автором. Это: "О типах возрастания" /из "Богословского вестника" № 7 за 1906 г./, "Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда" /Кострома, 1910 г./, "Служба Софии, премудрости Божии" /из "Богословского вестника" № 2, за 1912 г./, "Пределы гносеологии /основная антиномия теории знания/" из "Богословского вестника" № 1 за 1913 г./ и "Вступительное слово пред защитой на степень магистра книги: "О духовной истине", Москва, 1912 г., сказанное 19-го мая 1914 года" /из "Богословского вестника" № 9 за 1914 г./.

Волошин, в свою очередь, преподнес П.А. Флоренскому книгу своих стихов о войне "Anno Mundi Ardentis 1915" /М., "Зерна", 1916/, -- написав ее: "Отцу Павлу Флоренскому с глубоким уважением и робостью посылаю эту книгу. Максимилиан Воло-

шин. 19¹²/П¹⁷". /Хранится в собрании семьи Флоренских, сообщено мне В.А. Никитиным, -- которому приношу свою благодарность и за некоторые другие сведения для этой статьи/.

Нет сомнения, что Волошин и Флоренский при своих встречах помногу беседовали. 9 января 1918 года, одобряя намерение Г.А. Шенгели составить "Словарь эпитетов", Максимилиан Александрович писал ему: "Но еще было бы интереснее составить толковый словарь символов. Мы об этом в прошлом году говорили со свящ~~енником~~ Пав~~лом~~ Флоренским. Моя статья "Аполлон и мышь" представляет, в сущности, такой опыт выяснения широты символа"...⁵ Назначение этого словаря сам Флоренский определял так: "Он имеет назначением, по аналогии со словарями словесных обозначений мысли, издания коих были осуществлены Академиями различных стран, установление значений зрительных образов, употребляемых в качестве обозначений понятий, и задача эта должна ограничиться этой регистрационной ролью, ибо творчество идеографических образов, подобно творчеству слов, принадлежит стихии народной и лишь в исключительных случаях является достижением индивидуального вдохновения..."⁶

Общность мысли проявилась у Волошина и Флоренского в подходе к одному из принципиальных вопросов иконописания. В своей статье "Чему учат иконы?" /"Аполлон", 1914, № 5, с. 26--33/ Волошин одним из первых осознал тот факт, что иконографический канон не сковывает творческую индивидуальность иконописца, а помогает ей раскрыться⁷. Это, на первый взгляд парадоксальное утверждение, было высказано и Флоренским: "Трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады"...⁸

В последующие годы Волошин продолжал интересоваться творчеством Флоренского, -- о чем свидетельствует единственное из сохранившихся /в авторской машинописной копии/ его писем:

"Отцу Павлу Флоренскому от Максимилиана Волошина.
Почт(овый) адр(ес): Феодосия, д(ом) Айвазовского.
19¹⁸/IX²³.

Глубокоуважаемый и дорогой отец Павел,

Эти годы я часто и всегда с радостью соприкасался с Вашей мыслью. Последнюю вестью о Вас были "Мнимости в геометрии". Мысли Ваши о Дантовом миростроительстве были мне особенно ценны и мне захотелось поделиться с Вами тем, чем я жил эти годы. Посылаю Вам тексты двух моих книг: "Неопалимой Купины" и "Путями Каина", которые, верно, не скоро увидят свет. Первая -- о России, вторая о Западе и о материальной культуре. Вторая -- еще фрагменты. Особенно хочется мне, чтобы Вы прочли главу "Космос".

Начали ли выходить выпуски "У водоразделов мысли"?⁹

Посылаю Вам эти стихи и строки через д(окто)ра Гранберга¹⁰, который был в Коктебеле и обещал все передать Вам из рук в руки.

Максимилиан Волошин."¹¹

Волошин не случайно обращает внимание Флоренского на одиннадцатую главу стихотворного цикла "Путями Каина. /Трагедия материальной культуры/" -- "Космос". Эта глава была написана поэтом в июне 1923 года и, судя по ней, Волошин находился под влиянием той интерпретации структуры вселенной, в представлении Данте, которую дал Флоренский в своем труде "Мнимости в геометрии" к 600-летию со дня смерти Данте /М., 1922, с. 44..53/.

Следует также отметить, что на Волошина, возможно, оказали влияние взгляды Флоренского на искусство, его сущность и

назначение. "Противопоставляя Хаосу Божественный Логос, -- пишет о Флоренском исследователь, -- он считал, что искусство -- это такая область деятельности человечества, где наиболее остро проявляется организующий и созидующий Логос /энтропия/, который противопоставляется Хаосу -- беспорядку, разрушению /энтропия/. Эта идея была им поставлена и разработана задолго до того, как стала одним из основных положений теории информации"¹².

Борьба Хаоса и гармонии, разрушения и созидания, энтропии и эктропии -- это сквозной мотив всей поэмы Волошина, начиная от первой главы "Мятеж" и кончая последней, пятнадцатой, "Суд".

Прислушайся ко всем явлениям жизни:
Двойной поток:
Цветенье и распад...

/Бунтовщик/

Глава "Космос" является ключевой -- и в ней, пожалуй, в наибольшей мере видна перекличка с идеями Флоренского, приятие и отталкивание от них, полемика с ними:

Мы, возводя соборы космогоний,
Не внешний в них отображаем мир,
А только грани нашего незнания.
Системы мира -- слепки древних душ.
Зеркальный бред взаимоотношений
Двух противопоставленных глубин.
Нет выхода из лабиринта знания,
И человек не станет никогда
Иным, чем то, во что он страстно верит...

Обращение поэта к гностическим образам, к символам древних мистерий, их поэтическая интерпретация представляли для Флоренского несомненный интерес.

Весной 1924 года, будучи в Москве со своей женой, Марией Степановной, Волошин, повидимому, встречался с отцом Павлом. В его записной книжке помечено 1 апреля 1924: "5 ч(асов). Фаворск(ий). Флоренс(кий)". П.А. Флоренского и Владимира Андре-

евича Фаворского /1886--1964/, выдающегося гравера, художника и скульптора, связывали многие годы дружбы. Именно Фаворский исполнил в 1922 году обложку к книге Флоренского "Мнимости в геометрии", -- о которой Флоренский писал: "Его гравюра не просто украшает книгу, но входит конституитивно в ее духовный состав". Встреча Волошина с Флоренским состоялась, вероятно, на квартире В.А. Фаворского или на квартире матери Павла Александровича О.П. Флоренской /в Староконюшенном переулке/.

Зимой 1926 года о Флоренском писала Волошину искусствовед Екатерина Алексеевна Некрасова, -- сообщая о делах журнала "Маковец", где тот сотрудничал: "О(тец) Павел живет очень замкнуто"¹³. На следующий год, будучи снова в Москве, Волошин, возможно, опять виделся с Флоренским; во всяком случае, в его записной книжке записан его адрес: "Б(ольшая) Спасская, 11, кв. 1"¹⁴. За полтора месяца до смерти, отвечая на литературную анкету Е.Я. Архиппова, Волошин подтвердил свою высокую оценку творчества П.А. Флоренского. Выбирая семь книг прозы, которые он бы "оставил навсегда с собой", он, после Библии, "Братьев Карамазовых" Достоевского и рассказов Н.С. Лескова, назвал "Столп и утверждение истины"...¹⁵

Примечания

1. ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед.хр. 53.
2. Эти -- и названные далее -- брошюры П.А. Флоренского хранятся в Доме-музее М.А. Волошина в Коктебеле /Крым/.
3. В качестве подписи везде использована напечатанная на титульном листе фамилия автора.
4. Г. Шенгели. Киммерийские Афины. -- ж. "Парус" /Харьков/, 1918, № 1, с. 12.
5. Скопировано в архиве М.С. Волошиной в Коктебеле в 1960-х годах.
6. П.А. Флоренский. "Symbolarium" /предисловие к Словарю символов/, 1923. -- Труды по знаковым системам. V. -- Тарту.
7. См. Максимилиан Волошин. Стихотворения. т. 2. Париж, 1984, с. 280.
8. П. Флоренский. Иконостас. -- Богословские труды, сб. 9. М., 1972, с. 105.
9. В приложении к "Мнимостям в геометрии" /М., "Поморье", 1922/ был опубликован план работы Флоренского "У водоразделов мысли", законченной вчерне в 1922 году.
10. Гранберг, Петр Владимирович -- московский врач. Вероятно, ранее подобным же образом Волошин передал с оказией свою поэму "Святой Серафим", посвященную Серафиму Саровскому.
11. Архив Дома-музея М.А. Волошина /Коктебель/.
12. Ан. Просвирнин. Из богословского наследия священника Павла Флоренского. -- Богословские труды. Сб. 9. М., 1972, с. 80.
13. Письмо от 23 февраля 1926 г. -- ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед.хр. 874.
14. Там же, оп. 1, ед.хр. 466.
15. ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед.хр. 46. Книга П. Флоренского "Столп и утверждение истины" /М., 1914/ была впоследствии, в 1930-х годах, похищена из волошинской библиотеки.

OROSZ IRÓK MAGYAR SZEMMEL. Az orosz és szovjet irodalom magyarországi fogadtatásának válogatott dokumentumai. 1945--1980. I--II. Szerkesztette: Kámán Erzsébet. Tankönyvkiadó, 1987. 683 p.

Среди работ в области венгерской литературной русистики за последнее десятилетие обращают на себя внимание фундаментальные источниковедческие публикации по истории восприятия русской литературы в Венгрии на протяжении XIX--XX вв. Возникшая первоначально как вспомогательный материал для работы университетских спецсеминаров, серия Русские писатели глазами венгров к настоящему времени превратилась в солидное и в перспективе многотомное издание. В отечественной и зарубежной печати уже получили положительную оценку первые два тома, содержащие материал за период 1820--1920 гг. -- рецепции /1/ и избранные художественные переводы /2/. /Оба тома под редакцией Жужи Зельдхей/. Подготовлен к печати 3 том, в котором освещено восприятие русской, а также советской литературы, в межвоенные десятилетия 1920--1944 гг. /Редактор Агнеш Дуккон/. Ведется работа по составлению 4 тома, куда войдут лучшие образцы художественных переводов этих же десятилетий.

И вот увидели свет материалы, посвященные третьему периоду истории восприятия русской литературы в Венгрии. Авторский коллектив под руководством Эржебет Каман /в него вошли также Мария Шимон, Имрене Киш Петер и Терезия Юхас/ выпустил -- пока в форме "университетского конспекта" -- Избранные документы венгерского восприятия русской и советской литературы /1945--1980/.

На почти 700 страницах сборника помещены 164 текста. /Разумеется, это максимум 1--2 % от опубликованного за почти четыре десятилетия в виде статей и рецензий; в отдельных случаях можно было бы спорить об отборе, о замене одних статей другими и т.д.,

но в основном это тот материал, который вполне характеризует целое/. Пропорция текстов в соответствии с тремя отдельными историческими этапами, естественно вырисовывающимися по важнейшим вехам от 1956 до 1970 гг., должна быть признана вполне уместной: несколько менее четверти материалов приходится на первое десятилетие, почти треть на следующие полтора, почти половина же -- на последнее, наиболее насыщенное десятилетие. Такое построение полностью отражает растущую глубину и зрелость венгерской русистики.

Подавляющее большинство текстов, согласно названию всего цикла, отражает восприятие именно литературы, 9 же % посвящены смежным областям -- венгерским откликам, вызванным советским изобразительным искусством и фильмом, театром и музыкой.

Материал хрестоматии справедливо носит "автороцентрический" характер. Две трети статей посвящены отдельным писателям /"лидерами" этапов выступают: в 1945--1956 гг. -- М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов, Н. Гоголь и Ф. Достоевский, в 1957--1969 гг. -- Л. Толстой, М. Горький, А. Чехов, М. Шолохов, в 1970--1980 гг. -- Л. Толстой, Ч. Айтматов, М. Булгаков, С. Есенин, М. Шолохов и В. Шукшин/, в то время как одна треть -- общим вопросам или отдельным проблемам.

При взгляде на распределение венгерских авторов /их всего 120/ бросается в глаза обилие самых выдающихся писателей /им принадлежит треть всего материала, например, крупнейший прозаик Ласло Немет представлен 7 статьями, Петер Вереш -- 3/ и ведущих литературоведов /13 % статей написали академики, в том числе Дьердь Лукач -- 6, Иштван Шетер -- 4/. Значительна также доля переводчиков /из них отметим содержательные высказывания крупнейшей переводчицы советской поэзии Жужи Раб/ и деятелей искусства /например, художника Ш. Бортника, артистов театра З. Латиновича и Т. Майора, режиссера Э. Геллерта и др./. Почти половина статей принадлежит перу известных критиков и русистов -- деятелей вузовской науки.

Эти, казалось бы, чисто внешние количественные показатели интересны, разумеется, не в плане некоей самоцельной статистики. Они свидетельствуют о существенных закономерностях как отбора воспринимаемых литературных явлений в качестве предметов для размышлений, так и о глубине их проникновения в ткань литературоведческой -- и вообще научной -- мысли.

Если же обратиться к качественной стороне истории зафиксированного в текстах восприятия, перед нами раскрывается интереснейшая панорама идейно-художественных параллелей и контрастов, сближений и отталкиваний, созвучий и различий.

Истоки этих сложных взаимоотношений восходят еще к самому началу отечественного восприятия русской литературы. Прослеживая столетний путь, отмеченный постепенным вхождением А. Пушкина и И. Тургенева, Ф. Достоевского и Л. Толстого, А. Чехова и М. Горького в нашу культуру, во вступительной статье к I тому цикла /1983/ Ж. Зельдхейн установила единство преумножения контактологических моментов и роста типологических созвучий, начиная уже с ранних этапов эволюции рецепции. А в межвоенные годы еще глубже осознается выраженная в 1929 г. Ласло Неметом мысль: "Может быть, как раз русское влияние могло бы вознести над венгерской литературой то голубое небо вечных проблем, без которого национальная литература может быть лишь литературой племени". Это ощущение усугубилось с появлением новой литературы XX в., первые произведения которой были восприняты нашими левыми писателями в мессианистическом духе. "Мы ищем оружия, -- писал Лайош Кашшак в 1921 году, -- чтобы отстоять свою жизнь, и наталкиваемся на эти книги как на неиссякаемые кладези наших желаний... Из этих книг струится кровь и душа новой жизни."

Отметим наиболее характерные для отдельных этапов особенности восприятия, ярко вырисовывающиеся из материалов хрестоматии.

В п е р в ы е годы после 1945 г., при некотором оттеснении классической литературы на второй план, главным элементом

в возросшем интересе к литературе советской оказывается э к - з и с т е н ц и а л ь н о е влечение, возникающее из желания познать завтрашний день, полный еще туманного обещания нашего собственного будущего. Отсюда рождение особого интереса к таким книгам как "Педагогическая поэма" А. Макаренко /показательно: в переводе она получила название "Кузнец нового человека"/ и "Повесть о настоящем человеке" Б. Полевого, "Хождение по мукам" А. Толстого и "Тихий Дон" М. Шолохова. Литературную общественность остро волновал полный противоречий путь А. Толстого и созвучие главных мотивов в творчестве М. Горького и выдающегося венгерского поэта начала XX в. Эндре Ади. В творчестве М. Горького критика искала ответа на вопрос о месте личности в борьбе за социальную свободу; поэзия М. Маяковского служила примером непосредственного вмешательства литературы в злободневные дела жизни. В результате этого повышенного экзистенциального интереса неизбежно отступал на второй план художественно-эстетический характер произведений литературы. Это выражалось как в отборе самих произведений /о чем красноречиво говорят данные библиографии публикаций тех лет/, так и в их интерпретации. Составители хрестоматии поступили правильно, не пытаясь "выпрямлять" историю, не скрывая особенностей этого уже пройденного и преодоленного этапа. В книгу включено несколько текстов, как бы в стерильном виде репрезентирующих настроения, возникшие вследствие усилившегося культа личности Сталина и его "лучшего венгерского ученика" /статья теоретика ЦК ВПТ Й. Реван "Учиться у советской культуры", рецензия на "Жизнь Клим Самгина" и др./

Ко второй половине этого первого периода - 1953--1956 гг. - уже намечаются признаки оздоровления -- внутреннего преодоления вульгаризаторского понимания литературы: в произведениях открываются специфически художественные особенности, нравственные и эстетические ценности /утверждение "жанрового демократизма" В. Маяковского Л. Кардозем/, русская литература соотносится с крупнейшими явлениями мировой культуры /национальное и европей-

ское у Ф. Достоевского и Л. Толстого в концепции Л. Немета/, ставится под сомнение приемлемость схематизма идеализирующей статистики ждановской "эстетики" /у Л. Форгача/.

В т о р о й этап, берущий начало в 1957 году, отмечен растущим уравниванием интереса как к русской, так и к советской литературе и окончательным превалированием ц е н о с т - н о г о подхода.

Здесь, при все более заметном обогащении методов интерпретации вырисовываются три ведущих направления.

Как бы возрождая лучшие традиции венгерской критики 20--30-х годов, снова уделяется серьезное внимание раскрытию нравственной проблематики и художественного мира русской классики в широком историко-культурном контексте. Так, отмечается: Гоголь -- это и "гротескная предтеча" бихевиористского способа изображения, предшественник Кафки, и ранний выразитель основных мироощущений современного человека /А. Конрад/; творчество Достоевского рассматривается в аспекте изображения снов и видений /П. Эгри/; проза Л. Андреева -- это начало русского экспрессионизма /Л. Каранчи/; И. Штер устанавливает: в творчестве Чехова получило завершение развитие изобразительных возможностей новеллистического жанра. Важным вкладом в дело раскрытия всемирно-исторического значения Л. Толстого можно считать документы, опубликованные в "Мемориальной книге о Толстом" /1962/: приведенные в хрестоматии заметки Дьюлы Ййеша, Милана Фюшта и Имре Шаркади содержат богатейший материал по психологии восприятия. С этой же точки зрения представляют большой интерес заметки П. Вереша о Шолохове, Л. Немета о Толстом, Достоевском, Горьком и Макаренко, Д. Ййеша о Л. Мартынове и др.

Новые явления советской литературы, произведения современных писателей, по разным причинам впервые и с большим запозданием входящих в наш литературный процесс, получают многостороннюю интерпретацию. Так, в творчестве Ю. Олеши подчеркивается защита гуманизма от возродившейся при социализме

бюрократии /А. Апоштол/, в поэзии С. Есенина отмечается напряженная драма человека революционной эпохи, который "в своей душе должен довести ту борьбу, которая на баррикадах уже завершилась" /З. Хера/. Как значительное обогащение творческих возможностей отмечается оимультанность и богатый ассоциативный арсенал средств романиста у Тынянова /Я. Фюлеп/, как новая вершина мировой литературы -- катарсис трагедии и экспрессивный лиризм Бабеля /Э. Терек/. О творчестве А. Ахматовой и М. Булгакова, А. Платонова и Ч. Айтматова наши авторы /И. Чанади, М. Варга, Д. Кирай и Ф. Фехер/ пишут исследования, по филологическому уровню и охвату философских проблем небезынтересные и для советских исследователей тех лет. Дьердь Лукач выдвигает в эти годы /в связи с анализом повести А. Солженицына "Один день Ивана Денисовича"/ неустаревший и по сей день тезис о критическом осмыслении сталинской эпохи как одной из главных задач социалистической литературы.

Весьма плодотворными оказываются в эти годы работы по сопоставительному изучению литератур, достигающие /особенно после этапной по своему значению конференции 1960 г. "Взаимосвязи и взаимодействие литератур"/ не только широкого размаха, но и значительной научной глубины. Выделим из них помещенные в хрестоматии статьи о Пушкине, общий творческий "стиль" которого, в интерпретации И. Шетера, близок к стилю и пониманию задач литературы у представителей венгерского "поколения реформ" 1820--1840-х гг.; о сложном созвучии Кафки и Твардовского -- автора "Теркин на том свете" /Й. Лендьел/; о Кафке и Горьком /Л. Форгач/ и др. М. Сабольчи ставит вопрос о месте венгерской литературы в широком контексте развития мировой литературы. Работы Б. Лендела посвящены отдельным вопросам связей венгерской литературы с творчеством Горького, а работы А. Фейера -- с творчеством Толстого. Статья Э. Иглои рассматривает легенду о первом венгерском герое в русской литературе -- Моисее Угрине.

Вся вторая часть книги справедливо отдана т р е т ь е - м у этапу 1970--1980 гг.: этот самый короткий отрезок -- по- ра в з р о с л е н и я венгерской литературной русистики.

Главной его особенностью можно считать появление обобщающих исследований о творчестве крупнейших писателей-классиков, причем в ключе весьма разнообразной научной методики. Здесь и "продолжение" методологии "грамматики поэзии" Р. Якобсона применительно к Пушкину /М. Петер/, и изучение типологии русской интеллектуальной прозы XIX в. /И. Месерич/, и исследование поэтики "таинственных рассказов" Тургенева /Ж. Зельдхей/, и анализ типологии романов Достоевского /Д. Кирай/ и поиски соотношений идейно-нравственной проблематики и художественных форм у Толстого и Чехова /Э. Терек/, и семиотическое исследование "объективной лирики" Б. Пастернака /А. Силади/ и др.

Непосредственно к этой группе трудов примыкают работы по литературным взаимосвязям. Среди них мы находим и контактологию /Толстой в Венгрии -- И. Шетер; журнал "Ньюгат" и русская литература -- Д. Секе; Я. Маца и пролетарские писатели -- Ф. Ботка; Харьковская конференция МОРП -- Л. Иллеш и др./ и типологию /диалектика ценностей и влияний в зеркале венгеро-русско-французских литературных связей во второй половине XIX в. -- М. Рев/, но полноправным членом этой семьи выступает и анализ художественного перевода /в частности, о переводах произведений Маяковского в работах Л. Иллеша и И. Сердахейи, заметки Ж. Раб/.

Органической частью работы венгерских русистов выступает и на этом этапе живая литературная критика. Она дает анализ как произведений писателей современников /Евтушенко и Авижюса, Гельмана и Шукшина, Винокурова и Трифонова/, так и появляющихся с большим запозданием классических ценностей /книг А. Белого, Булгакова, Замятина/.

Наконец, мы находим в хрестоматии и ценные заметки ведущих венгерских писателей о своем знакомстве с русскими классиками /Я. Пилински о Достоевском, Я. Лендел о Толстом/ и с представи-

телями русской литературы XX в. /И. Шимон о Шолохове, Ш. Чоори о Есенине, П. Вереш о Гроссмане, Б. Берта о Симонове, Ф. Барани о Евтушенко, М. Шюкещд о Шукшине и др./.

Ценный аппарат книги -- приложенная к ней библиография: она содержит не только перечень общих работ о распространении самих литературных текстов в нашей стране в рассматриваемые годы, но дает и алфавитный указатель монографических трудов венгерских ученых, а также изданий основных работ советских авторов по литературоведению и эстетике, вышедших на венгерском языке. Книгу завершает указатель важнейших имен, встречающихся в хрестоматии.

Ждем этого издания в виде "общедоступной" книги -- учебника. Пора также подумать об организации работы по составлению завершающего весь цикл тома художественных переводов 1945--1980 годов.

И. Феньвеш

Содержание

А. Фейер:	Гуманность или универсальность как дилемма искусства XX-го века /Анализ повестей и рассказов Вс: Иванова/	3
М. Дрозда:	Повествовательная структура "Партизанских повестей" Всеволода Иванова	17
И. Баги:	Место повести "Котлован" в идейных исканиях А. Платонова	31
К. Секе:	Анализ повести А. Платонова "Джан"	57
А. Заварзин:	Образ Левия Матвея в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"	73
Ю. Катона:	Рассказ "Чистый понедельник" и проблема кризиса личности в творчестве Ив. Бунина	87
Ж. Хетени:	Проблема многоликого рассказчика в "Конармии" И. Бабеля	107
Е. Фарино:	"Кусок" Хлебникова /Опыт интерпретации/	125
А. Фейер:	Критика идей и интерпретация художественного произведения /заметки к анализу поэмы Хлебникова "Кусок"/	153
Н. Салма:	"Бузина" М. Цветаевой	169
В. Лепахин:	Иконное, иконописное и иконическое в творчестве Николая Клюева	185
Ж. Варга:	В поисках "Мужицкого Спаса" /Анализ стихотворения Н. Клюева "Вот и я -- суслон овсяный..."/	213
Л. Аллен:	Заблудившийся трамвай Н.С. Гумилева /Комментарий к строфам/	227

В. Купченко:	Поэт и священник /К истории взаимоотношений М. Волошина и П. Флоренского/	263
И. Феньвеш:	Orosz írók magyar szemmel. Az orosz és szovjet irodalom magyarországi fogadtatásának válogatott dokumentumai. 1945--1980. I--II. /Рецензия/	271
Содержание:		279
Contents:		281

Contents

A. Fejér:	Humanism or Universality as the Dilemma of 20th Century Art /on V. Ivanov's short stories and shorter novels/	3
M. Drozda:	The Narrative Structure of V. Ivanov's <u>Partisan Stories</u>	17
I. Bagi:	The Place of the Novel <u>Kotlovan</u> in the Ideological Explorations of A. Platonov	31
K. Szőke:	An Analysis of A. Platonov's Novel <u>Djan</u>	57
A. Zavarzin:	The Character of Matthew Levi in M. Bulgakov's Novel <u>The Master and Margarita</u>	73
J. Katona:	The Short Story <u>Holy Monday</u> and the Problem of Personality Crisis in the Career of I. Bunin	87
Zs. Hetényi:	The Problem of Many-faced Narrator in I. Babel's <u>Cavalry</u>	107
J. Faryno:	V. Khlebnikov: <u>Kusok</u> /an attempt for interpretation/	125
A. Fejér:	On the Critique of Ideas and the Interpretation of Literary Work. /Remarks on the analysis of Khlebnikov's poem <u>Kusok</u> /	153
N. Szalma:	M. Tsvetayeva: <u>Elder</u>	169
V. Lepakhin:	Of Icon Painting, the Iconic, and the Icon-like in the Works of N.A. Klyuyev	185
Zs. Varga:	Search for the "Peasant Saviour" /an analysis of N. Klyuyev's poem, "Vot i ya -- suslon ovsyany"	213
L. Allain:	N.S. Gumilyov: <u>Stray Streetcar</u> /commentaries/	227
V. Kupchenko:	Poet and Priest. The Story of the Relationship of M. Voloshin and P. Florensky	263

I. Fenyvesi:	<u>Russian Writers Through Hungarian Eyes. Selected Documents Concerning the Reception of Russian and Soviet Literature in Hungary, 1945--1980, Vols 1 and 2. /Bookreview/</u>	271
Contents in Russian		279
Contents in English		281



Fk: Dr. Kristó Gyula dékán

Készült a JATE Sokszorosító Üzemében, Szeged

Engedélyszám: 184/88.

Méret: B/5

Példányszám: 370

Fv: Lengyel Gábor